JEAN CANAVAGGIO

RETORNOS A CERVANTES

CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2014

JEAN CANAVAGGIO

RETORNOS A CERVANTES

Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)
Colección «Batihoja»

Consejo editor:

Director: Victoriano Roncero (State University of New York-SUNY at Stony Brook, Estados Unidos)
Subdirector: Abraham Madroñal (CSIC-Centro de Ciencias Humanas y Sociales, España)
Secretario: Carlos Mata Induráin (GRISO-Universidad de Navarra, España)

Consejo Asesor:

Wolfram Aichinger (Universität Wien, Austria)
Tapsir Ba (Université Cheikh Anta Diop, Senegal)
Shoji Bando (Kyoto University of Foreign Studies, Japón)
Enrica Cancelliere (Università degli Studi di Palermo, Italia)
Pierre Civil (Université de le Sorbonne Nouvelle-París III, Francia)
Ruth Fine (The Hebrew University-Jerusalem, Israel)
Luce López-Baralt (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico)
António Apolinário Lourenço (Universidade de Coimbra, Portugal)
Vibha Maurya (University of Delhi, India)
Rosa Perelmuter (University of North Carolina at Chapel Hill, Estados Unidos)
Gonzalo Pontón (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona, España / Real Academia Española, España)
Guillermo Serés (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
Christoph Strosetzki (Universität Münster, Alemania)
Hélène Tropé (Université de le Sorbonne Nouvelle-París III, Francia)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid, España)
Edwin Williamson (University of Oxford, Reino Unido)

Impresión: Ulzama digital
© Del autor

ISBN: 978-1-938795-98-5
New York, IDEA/IGAS, 2014

JEAN CANAVAGGIO

RETORNOS A CERVANTES

ÍNDICE

PRÓLOGO 9

CERVANTES EN SU VIVIR

Los claroscuros de una vida 15

Las prisiones de Cervantes 47

«Aquel segundo que sólo pudo darse a sí tercero»: Cervantes y Felipe II 63

«De lengua en lengua y de una en otra gente»: las experiencias lingüísticas de Cervantes 73

EL TEATRO

Numance de Jean-Louis Barrault: el París de 1937 ante un Cervantes insólito 85

El prólogo a las *Ocho Comedias* desde el mirador de la práctica autorial lopesca 95

La teatralización del judío en *Los baños de Argel* 107

Cervantès dramaturge, veinticinco años después 121

LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

De Leocadia a Leonora: dos mujeres cervantinas a la hora de la verdad 139

Del *Celoso extremeño* al *Viejo celoso*: aproximación a una reescritura 147

EL *QUIJOTE*

Don Quijote entre burlas y veras: la aventura de los galeotes 163

El destino del licenciado Juan Pérez de Viedma, o cómo una vida se hace literatura 181

El deseo frustrado de Sancho Panza 191

Don Quijote, vencedor del Caballero de los Espejos: el epílogo de un triunfo por escarnio 199

Tradición culta y experiencia viva: don Quijote y los agoreros 205

EL *PERSILES*

El maldiciente Clodio, primer lector del *Persiles* 219

Fantasía novelesca y experiencia viva: los desposorios de Constanza y del Conde 229

La España del *Persiles* 235

A MODO DE EPÍLOGO

El humanismo de Cervantes 255

BIBLIOGRAFÍA 279

PRÓLOGO

Por segunda vez, al cabo de casi quince años, me atrevo a reunir varios artículos dispersos, procedentes de mi labor de cervantista, para ofrecerlos en un volumen al benévolo lector. Mi primera recopilación —*Cervantes entre vida y creación*— reunía diez y nueve estudios publicados entre 1966 y 1997. Salió a luz en el año 2000, gracias a la amistad de Carlos Alvar y a la acogida del Centro de Estudios Cervantinos[1]. En el prólogo de ese libro, me apliqué a reconstruir las etapas de una trayectoria iniciada en 1959 con mi memoria académica sobre la posible huella, en el *Quijote*, de la *Philosophia antigua poética*, del doctor Alonso López Pinciano[2]. Lo que pretendo mostrar ahora, si bien de modo selectivo, es la continuación de esta trayectoria durante el último decenio, desde el comienzo del nuevo siglo hasta la víspera de las sucesivas conmemoraciones que concluirán en 2017, con el cuarto centenario de la publicación del *Persiles*. Diecinueve trabajos, también, son los que se reúnen aquí, bajo el título de *Retornos a Cervantes*. Publicados casi todos desde 2000 y repartidos en cinco apartados —Cervantes en su vivir, El teatro, Las *Novelas ejemplares*, El *Quijote*, El *Persiles*— se cierran con una última contribución sobre el humanismo de Cervantes, que se presenta a modo de epílogo. No me ha parecido oportuno actualizar estas contribuciones publicadas en diferentes fechas, ni tampoco eliminar alguna que otra repetición en mis sucesivas aproximaciones a ciertos aspectos de la vida y obra del escritor.

[1] *Cervantes entre vida y creación*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.

[2] «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales cervantinos*, 7, 1958.

A la hora de concluir esta breve presentación, quiero manifestar ante todo mis más expresivas gracias a Ignacio Arellano, de cuya hospitalidad me beneficié hace catorce años, cuando aceptó publicar una recopilación de mis trabajos sobre el teatro áureo[3]. Al abrirme ahora las puertas del Instituto de Estudios Auriseculares, me da un nuevo testimonio de su generosidad. Quiero también dedicar un emocionado recuerdo a tres entrañables amigos, hoy desaparecidos —Edward C. Riley, Anthony Close y Francisco Márquez Villanueva— quienes estimularon mi labor en momentos decisivos. Finalmente, me complace recordar la valiosa ayuda de François Delpech, César García de Lucas, Benoît Pellistrandi, Frédéric Prot, Florencio Sevilla, Germán Vega García-Luengos y Marc Vitse, sin olvidar por supuesto, *last but not least*, la que me prestó, repetidas veces, mi querido amigo Francisco Florit.

A continuación doy la procedencia de los trabajos aquí reunidos: «Los claroscuros de una vida», en *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra,* ed. Francisco Sevilla Arroyo, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, 2011, pp. 15-40. «Las prisiones de Cervantes», *Tintas. Quaderni de letteratura iberiche e iberoamericane*, 1, 2011, pp. 10-24. «"Aquel segundo que sólo pudo darse a sí tercero": Cervantes y Felipe II», en «*Una de las dos Españas...*». *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas, Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*, eds. Gero Arnscheidt y Pere Joan Tous, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 783-791. «Las experiencias lingüísticas de Cervantes», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 139-146. «*Numance* de Jean-Louis Barrault: el París de 1937 ante un Cervantes insólito», en *Proyección y significados del Teatro clásico españo*l, eds. José María Díez Borque y José Alcalá Zamora, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 173-183. «El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca», en *Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?*, ed. Florence d'Artois, *Criticón*, 108, 2010, pp. 133-142. «La teatralización del judío en *Los baños de Argel*», en «*¡Bon compaño, jura Di!*» *El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra de Miguel de Cervantes Saavedra*, eds. Caroline Schmauser y Monika Walter, Berlín, Universidad Técnica de Berlín, 1992, pp. 9-20. «*Cervantès dramaturge,*

[3] *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000 (Biblioteca Aurea Hispánica, 9).

veinticinco años después», en *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*, *Theatralia*, eds. Jesús G. Maestro y Maria Grazia Profeti, Mirabel Editorial, 2003, pp. 453-463. «De Leocadia a Leonora: dos mujeres cervantinas a la hora de la verdad», *Anuario de estudios cervantinos*, 3, 2007, pp. 111-117. «Del *Celoso extremeño* al *Viejo celoso*: aproximación a una reescritura», *Bulletin of Hispanic Studies*, 82, 2005, pp. 587-598. «Don Quijote entre burlas y veras: la aventura de los galeotes», *Anales Cervantinos*, 18, 1979-1980, pp. 25-34. «El destino del licenciado Juan Pérez de Viedma, o cómo una vida se hace literatura (*Don Quijote*, I, 39 a 47)», en *El sabio y el ocio. Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60. Geburstag*, eds. Martin Baxmeyer, Michaela Peters y Ursel Schaubs, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009, pp. 436-448. «El deseo frustrado de Sancho Panza», en *Figures du désir dans la littérature de langue espagnole. Hommage à Amadeo López,* eds. Lina Iglesias, Béatrice Ménard y Françoise Moulin-Civil, Publication du CRIIA, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Université Paris X-Nanterre, 2007, pp. 69-76. «Don Quijote, vencedor del Caballero de los Espejos: el epílogo de un triunfo por escarnio (II, 16)», *Bulletin of Spanish Studies,* 81, 2004, pp. 495-499. «Tradición culta y experiencia viva: don Quijote y los agoreros (II, 58)», *Edad de Oro*, 26, 2006, pp. 129-139. «El maldiciente Clodio, primer lector del *Persiles*», en «*Calamo Currente*»*, Homenaje a Juan Bautista Avalle-Arce*, *Rilce*, 23.1, 2007, pp. 89-96. «Fantasía novelesca y experiencia viva: los desposorios de Constanza y del Conde (*Persiles*, III, 9)», *Boletín de la Real Academia Española*, 85, 2005, pp. 127-132. «La España del *Persiles*», *Les Langues Néo-latines*, 237, 2003, pp. 21-38. «El humanismo de Cervantes», *Teoría del Humanismo*, ed. Pedro Aullón de Haro, Madrid, Editorial Verbum, 2010, vol. VI, pp. 9-35.

CERVANTES EN SU VIVIR

LOS CLAROSCUROS DE UNA VIDA

El 22 de abril de 1916, don Emilio Cotarelo y Mori dio en el Ateneo de Madrid una conferencia titulada *Los puntos oscuros en la vida de Cervantes*, publicándola poco tiempo después, con motivo del tercer centenario de la muerte del escritor. A cada uno de estos puntos dedicó unas sensatas observaciones que fueron aprovechadas ulteriormente por los biógrafos del manco de Lepanto. No obstante, quienes se han aplicado, desde aquella fecha, a reconstruir el hilo de una existencia que sigue siendo problemática en más de un aspecto, no han conseguido disipar del todo sus oscuridades. En vista de lo cual, la biografía de Cervantes ofrece todavía muchos claroscuros, siendo, según Américo Castro, «tan escasa de noticias como llena de sinuosidades»[1]. Por ello, al cabo de casi un siglo, y en un momento en que se está a punto de conmemorar un nuevo centenario cervantino, me propongo reemprender el camino seguido por Cotarelo, centrándome en los debates que algunos de estos puntos han suscitado. Además, en vez de atenerme de modo exclusivo a la cronología de los acontecimientos que marcaron la vida del escritor, voy a articular este estado de la cuestión del modo siguiente: examinando, primero, desde una perspectiva meramente factual, la realidad efectiva de los hechos controvertidos; pasando, luego, a los aspectos de una personalidad a todas luces compleja y que han originado interpretaciones a veces azarosas; por fin, concluyendo con los problemas relativos a su labor de escritor y, más especialmente, a las dos partes del *Quijote.*

⋆ ⋆ ⋆

[1] Castro, 1967, p. 169.

Dentro de la trama de la vida de Cervantes, los eventos que conviene someter a nuevo examen se reparten entre tres etapas sucesivas. Entre 1547 y 1580, la primera abarca sus mocedades, su partida para Italia, sus campañas militares y su cautiverio en Argel. La segunda, iniciada con su regreso a España en 1580, corresponde a sus primeros pasos de escritor en Madrid, prosigue con su matrimonio en Esquivias y termina con sus comisiones andaluzas y su encarcelamiento en Sevilla, ocurrido en 1597. Finalmente, la tercera, que empieza en 1604, con el traslado de su familia a Valladolid, queda marcada por la publicación del primer *Quijote*, el asunto Ezpeleta, el regreso definitivo a Madrid y la dedicación exclusiva a las letras, hasta el 22 abril de 1616, fecha en que fallece el escritor.

Por lo que se refiere a la etapa inicial, la primera incógnita con que topamos no es el lugar de su nacimiento, ni tampoco el año en que ocurrió, ya que las hipótesis emitidas para destronar Alcalá y proponer otra fecha no resultan convincentes. Se trata del día exacto en que vino al mundo, puesto que lo único que se sabe a ciencia cierta es que fue bautizado el 9 de octubre de 1547, en Santa María la Mayor. Resulta, pues, plausible que naciera el 29 de septiembre, día de su santo, vistas las costumbres de una época en que la mortalidad infantil imponía no diferir el bautismo de los recién nacidos. De 1547 tenemos que dar un salto a 1564, año en el cual queda atestiguada la presencia del padre de Miguel en Sevilla. Vive el cirujano en la parroquia de San Miguel, mientras ejerce sus actividades en la de San Salvador regentando unas casas de alquiler. Apoyándose en este testimonio, varios admiradores de su hijo lo han matriculado en el colegio de los jesuitas situado en el barrio de Pedro Ponce, haciéndolo condiscípulo de Mateo Vázquez, el futuro secretario de Felipe II, al que volverá a encontrar en su camino, y dándole por maestro al padre Acevedo, cuyas piezas teatrales, representadas por sus alumnos, integran alegorías similares a las «figuras morales» reivindicadas, más tarde, por el autor de la *Numancia* entre sus propias innovaciones[2]. Hasta se ha pretendido reconocerlo en el «Miguel» mencionado entre los actores de la tragedia *Lucifer furens*, un nombre que, al parecer, era de poco uso en Sevilla. Por fin, el que Rodrigo de Cervantes tuviera por vecino a Lope de Rueda, asentado en la misma parroquia, ha dado pie a la idea de que allí fue donde su hijo vio actuar

[2] Cervantes, *Obras completas*, p. 878a.

a aquel «varón insigne en la representación y en el entendimiento»[3], celebrado por él en el prólogo a las *Ocho comedias y entremeses*. A decir verdad, todo este edificio se apoya en una base que no puede ser más frágil: la página de *El coloquio de los perros* en que Berganza, al servicio de un mercader sevillano, evoca la enseñanza dispensada a sus hijos por los padres de la Compañía. El elogio de su pedagogía, puesto en boca del perro e interpretado por algunos como la imagen inversa de una feroz diatriba en contra de los compromisos mundanos de la Orden, no basta para que imaginemos a un modesto cirujano enviando a uno de sus seis hijos a unas aulas frecuentadas por la flor y nata de la juventud local. En cualquier caso, Andrea, la primogénita, es la única de quien podemos afirmar sin lugar a dudas que acompañó a su padre: fue en aquel momento, en efecto, cuando consiguió, mediante escritura notarial, la reparación financiera que reclamó de Nicolás de Ovando, sobrino del vicario general de Sevilla, por una promesa de matrimonio no cumplida, como era habitual entre un seductor de buena familia y una muchacha que sacaba del galanteo un complemento a sus recursos. Pero, ¿qué fue, mientras tanto, de Leonor de Cortinas, su madre, y qué de los demás hijos? No hay por qué excluir que permanecieran en Alcalá hasta el momento en que Rodrigo, a raíz de la muerte de su suegra, volvió a reunirse con ellos. Pocos meses después, iba a elegir una nueva morada más acogedora en aquel Madrid donde Felipe II acababa de trasladarse con su corte y en el cual la familia Cervantes estará establecida en su totalidad en el otoño de 1566.

Tres años después, en septiembre de 1569, se sitúa un episodio que ha hecho correr mucha tinta desde el hallazgo, hecho en 1869 en Simancas, por don Jerónimo Morán, de una provisión real por la cual se ordenaba al alguacil Juan de Medina la prisión de un «Miguel de Zerbantes, estudiante». Se le acusaba, en este documento, de haber herido en duelo a un maestre de obras llamado Antonio de Sigura y, por haber huido a Sevilla, era condenado en rebeldía a que le cortaran públicamente la mano derecha y a ser desterrado por diez años del reino. Por cierto, el que Cervantes se encontrara, tres meses después, en Roma puede interpretarse como consecuencia de esta huida. Ahora bien, ¿cómo pudo llegar a ser, entonces, camarero del cardenal Acquaviva? ¿Cómo pudieron recomendarlo luego, al final de sus campañas militares, el duque de Sessa y don Juan de Austria? ¿Cómo, al regresar del cautiverio, pudo ser

[3] Cervantes, *Obras completas*, p. 877b.

comisionado a Orán por orden del rey Felipe II? A estas objeciones, que no carecen de peso, se puede contestar que no sólo la distancia y el tiempo, sino unas protecciones debidas a su conducta en Lepanto y en Argel hubieron de allanar muchos obstáculos; así pudo el condenado recobrar el honor perdido, una vez transcurridos los diez años de un destierro de hecho pasado en parte al servicio de su majestad y concluido, en los baños argelinos, por cuatro intentos frustrados de evasión. En el estado actual de nuestros conocimientos, el caso Sigura constituye, pues, la explicación más plausible de la repentina partida de Miguel a Italia, y eso aun cuando sorprenda que en diciembre de 1569, a tres meses de una busca con fuerte penalización, Rodrigo de Cervantes solicitara para su hijo una detallada información ante el teniente corregidor de la Villa de Madrid. Este asunto ilumina también una particularidad de dicha información, la cual no habla para nada, contrariamente a la norma, de la situación de Miguel con respecto a la justicia. Por fin, arroja cierta luz sobre otro hecho: en su hoja de servicios, Cervantes, en dos ocasiones, declara haberse alistado como soldado en 1568, afirmación que, pronto veremos, contraviene a la verdad. Así y todo, otra cosa es fantasear, a partir de este documento, sobre el itinerario elegido por el fugitivo, apelando a narraciones de casos similares que aparecen en *El gallardo español* y el *Persiles* y adjudicándoles un valor autobiográfico. Seguir por este camino no tiene el menor sentido. Caso de que los dos Cervantes no sean más que uno, tan sólo cabe observar que al futuro autor del *Quijote* más le valió perder el uso de la mano izquierda combatiendo contra los turcos en la galera *Marquesa*, que padecer un castigo que le hubiera apartado sin remisión del campo de las letras.

Las circunstancias de su alistamiento en el ejército de la Santa Liga constituyen otro capítulo directamente relacionado con los hechos que acabamos de recordar. En las dos informaciones establecidas posteriormente a petición de Cervantes, una en 1578, durante su cautiverio en Argel, otra en 1580, a su salida, se da a entender que fue soldado a partir de 1568. Ahora bien, cuanto sabemos de sus ocupaciones en Madrid, primero, como alumno de López de Hoyos, y luego en Roma, al servicio del cardenal Acquaviva, contradice esta afirmación. Se supone, pues, que Miguel y su padre quisieron redondear la duración de sus años de milicia, sea para escamotear el asunto Sigura, sea para dar más peso a su petición: la práctica era corriente en la época. De hecho, el nombre del escritor no aparece antes de 1572 en los registros de soldada de los

ejércitos de Felipe II. Pero ¿cuándo tenemos que situar exactamente el inicio de sus servicios? Uno de los testigos de la información de 1578, Mateo de Santisteban, declara que, en el momento de Lepanto, o sea el 5 de octubre de 1571, Cervantes llevaba un año bajo el mando del capitán Diego de Urbina[4]. El problema es que, en otoño de 1570, la compañía de Urbina se hallaba en Granada, comprometida en la guerra contra los moriscos de las Alpujarras, y no llegará a Italia sino un año más tarde. Se ha supuesto, por tanto, que Cervantes se había unido antes en Nápoles a otra compañía, a las órdenes de don Álvaro de Sande; pero don Álvaro mandaba en aquel entonces uno de los famosos tercios que hacían tan temible a la infantería española, y cuesta creer que hubiera recibido a un bisoño que, por no saber manejar la noble pica de los veteranos, debía contentarse con el vulgar arcabuz. Por consiguiente, parece dudoso que la coyuntura del verano de 1570, durante el cual Chipre, posesión veneciana, cayó en manos de los turcos, pudiera suscitar la vocación militar de Miguel y que le llevara, como se ha pretendido, a tomar parte en la desafortunada campaña emprendida por la Serenísima para recobrar la isla. De la libérrima evocación que nos ofrece *El amante liberal* de la toma de Nicosia por los turcos, no se puede inferir que se encontrara en el teatro de las operaciones. En cambio, la formación de la Santa Liga, impulsada por el papa Pío V e integrada por España, Venecia y la Santa Sede, desencadenó un auténtico entusiasmo en Italia, donde cada pueblo tuvo que enviar un contingente. Provocó, al mismo tiempo, el alistamiento de muchos españoles, entre los cuales figuraron no sólo amigos de Cervantes, como Pedro Laínez y López Maldonado, sino su propio hermano, Rodrigo. Pues bien: en julio de 1571, este último desembarca en Nápoles con la compañía de Diego de Urbina. Bien pudo Miguel seguir entonces su ejemplo y reunirse con él, lo cual explicaría por qué los dos hermanos estuvieron en Lepanto a las órdenes de este capitán.

En cuanto a su experiencia argelina, uno de los interrogantes que plantea se debe a que sus cuatro intentos frustrados de evasión no le valieron el castigo habitualmente reservado a los fugitivos capturados. Sorprende que Hazán Bajá, a quien todos los testimonios describen como un hombre cruel y al que el cuento del Cautivo, insertado en el *Quijote*, muestra distribuyendo golpes, torturas y suplicios, se conformara con que Cervantes no recibiera, después de su última tentativa, los dos mil palos que le había mandado dar. Si hemos de dar fe al autor de

[4] Sliwa, 1999, pp. 50-51.

la *Topographía e historia general de Argel*, sea Diego de Haedo, sea el Dr. Sosa o cualquier otro de los que han sido propuestos, «si no le dieron, fue porque hubo buenos terceros»[5]. Pero, ¿de qué apoyos pudo disponer Cervantes? Se ha sugerido una gestión ante Hazán de Dalí Mamí, en aquel entonces Capitán del Mar y poco deseoso de ver sacrificado un esclavo de valor que llevaba consigo, cuando fue capturado, cartas de recomendación del duque de Sessa y de don Juan de Austria. Pero se puede pensar en otra intervención, relacionada con envites diplomáticos, la de Agi Morato, padre de Zoraida en el cuento del Cautivo y, en la realidad, personaje importante en la ciudad magrebí. Renegado procedente de Ragusa, debía su prestigio no sólo a su riqueza y a su cargo de alcaide de La Pata (Al-Batha), sino al hecho de que había peregrinado a La Meca y a su crédito ante el Gran Turco, de quien era uno de los enviados o *chauces*. Su hija había sido casada con Abd-el-Malek, sultán de Marruecos, muerto en 1578 en la batalla de Alcázarquivir, donde murió también el rey Sebastián de Portugal, y volvería a casarse en 1580, con Hazán Bajá en persona. Del testimonio de un viajero francés, Philippe du Fresne Canaye, futuro embajador de Enrique IV, se infiere que, entre 1565 y 1571, Agi Morato había ido en tres ocasiones a Francia, tomando parte en los contactos diplomáticos que se entablaron entre la regente Catalina de Médicis y el sultán Selim III, sucesor de Solimán el Magnífico[6]. Fernand Braudel comenta estos encuentros, aunque sin llegar a concretar el nombre del *chauz*[7]. Más adelante, en marzo de 1573 y agosto de 1577, éste hizo unas aperturas en dirección de España, que fueron el primer paso hacia las negociaciones de Constantinopla cuyo resultado serán las grandes treguas hispano-turcas de 1579-81. Durante estos últimos contactos intervinieron, en nombre de Felipe II, diversos intermediarios: varios comerciantes y un religioso conocidos de Miguel, así como el virrey de Valencia y el gobernador de Orán, implicados en sus anteriores intentos de evasión. No cabe descartar, pues, que el propio Cervantes fuera introducido en la intimidad del *chauz* como informador oficioso y así se comprendería que fuese perdonado dos veces por el bajá[8].

[5] Torres Lanzas, 1981, p. 66.
[6] Du Fresne-Canaye, *Voyage du Levant*, p. 182.
[7] Braudel, 1966, vol. II, pp. 325-329.
[8] Canavaggio, 2000a.

En el momento en que Cervantes recobra la libertad, se produce otro acontecimiento que requiere nuestra atención. Nos referimos a la ya citada *Información de Argel*, documento muy utilizado por los biógrafos para iluminar sus cuatro intentos de fuga, pero que conviene examinar también en relación con las finalidades perseguidas por el interesado: no sólo recibir en España las mercedes que merecía su expediente militar, sino responder de su conducta religiosa y moral durante su cautiverio. Esta preocupación se explica por las acusaciones del delator de su última tentativa de evasión, el doctor Juan Blanco de Paz. Este dominico, «hombre murmurador, maldiciente, soberbio y de malas inclinaciones», según uno de los declarantes[9], había acusado a Cervantes de «cosas viciosas y feas»[10], lo cual podía incluir el pecado de sodomía, castigado con la hoguera por el Santo Oficio. La amenaza era de peso, porque el acusador se decía nada menos que comisario de la Inquisición. Por cierto, había ejercido este cargo anteriormente en Extremadura por cuenta del tribunal de León, pero carecía de ningún título jurisdiccional en Argel y se reveló incapaz de acreditar sus actividades. Se comprende que Cervantes quisiera cortar en seco los rumores malévolos y, con toda probabilidad, pudiera de este modo curarse en salud del grave peligro que corría. Por consiguiente, si bien la *Información de Argel* ofrece excepcional interés desde muchas perspectivas, importa tener en cuenta las circunstancias en que fue realizada, así como el compromiso personal de quien redactó las veinticinco preguntas y convocó a los doce testigos, unánimes en darle su respaldo[11].

¿Consiguió Cervantes la recompensa de sus servicios? La misión que se le confía, a los pocos meses de recobrar la libertad, suscita nuestras dudas al respecto. Se supone que Felipe II se la concedió en Thomar, donde había convocado las Cortes portuguesas para prestar juramento ante ellas como rey, en sustitución del cadernal don Henrique, muerto en enero del año anterior. Esta misión, que lo llevó a Orán, es atestiguada por dos órdenes de pago, firmadas la una en mayo de 1581, momento de su partida, la otra en junio, a su regreso. Pero su finalidad concreta no ha sido aclarada. No se sabe si se trataba de asegurarse la adhesión de los presidios portugueses del Norte de África o informarse de los movimientos de la armada turca, de la que se temía un desembarco en el

[9] Sliwa, 1999, p. 77.
[10] Sliwa, 1999, p. 106.
[11] Márquez Villanueva, 2010, pp. 75-92.

Mediterráneo occidental. En su memorial de 1590, Cervantes, al mencionar esta misión, se referirá a sus contactos con el alcalde de Mostagán, pero sin concretar el tenor de estos contactos. Lo cierto es que no debió de corresponder a sus expectativas.

Si pasamos ahora a la segunda etapa arriba mencionada, nos encontramos muy pronto ante un hecho que ha despertado la curiosidad de los biógrafos: el nacimiento, en 1584, de Isabel, su hija natural. El autor del *Quijote* no parece haber tenido más hijos que esa muchacha que, más tarde, llegaría a llamarse Isabel de Saavedra. Su madre, Ana de Villafranca, era también llamada Ana Franca de Rojas. Hija de un comerciante en lanas, estaba casada desde 1580 con un tabernero cuyo garito, situado en la madrileña calle de Tudescos, era frecuentado por comediantes. Ya era madre de una niña cuando nació Isabel, al parecer a mediados de noviembre de 1584, pocas semanas antes del matrimonio de Miguel con Catalina de Salazar en Esquivias. Los documentos que se conservan no mencionan a Isabel hasta el 11 de agosto de 1599, día en que entra al servicio de Magdalena, hermana menor de Cervantes, poco más de un año después de la muerte de su madre. Tenía entonces 15 años, si hemos de dar fe a su deposición de Valladolid ante el juez Villarroel, consignada a finales de junio de 1605, con motivo de la muerte de Gaspar de Ezpeleta —asunto al que nos hemos de referir más adelante— y donde declara tener 20 años. Escasos son los datos que nos proporcionan esas escrituras y, en vista de su laconismo, se comprende por qué, hace más de medio siglo, Miguel Herrero García quiso ver en esta paternidad una argucia. Según él, la verdadera madre de Isabel sería Magdalena, y su padre, un tal Juan de Urbina que volverá a aparecer en la vida del escritor después de su regreso definitivo a Madrid. Ana Franca no habría sido más que una cómplice, aprovechada por Magdalena para ocultar su desliz. Tras la muerte de la tabernera, el autor del *Quijote* vendría a sustituir a su hermana, reconociendo por hija suya a la que en realidad, era su sobrina. En cuanto a Magdalena, habría pagado su deuda al tomar a la joven a su servicio sin confesar su calidad de madre[12]. Aunque esta hipótesis concuerda con cuanto sabemos de la vida amorosa de las «Cervantas», estampando con el sello de una misma bastardía el nacimiento de Constanza, la hija de Andrea, y el de Isabel, no hay ningún documento que aporte la prueba explícita que la confirme. Nada demuestra, en particular, que Magdalena fuera amante de Juan de Urbina,

[12] Herrero García, 1951.

futuro protector de Isabel, el cual no se menciona antes de 1606. Así pues, no tenemos más remedio que atenernos a la letra de las escrituras notariales y considerar a Isabel de Saavedra como hija auténtica de quien la reconoció como tal.

Durante este mismo segundo período, nuevos acontecimientos suscitan nuestros interrogantes. En primer lugar, las mismas circunstancias de la partida de Cervantes a Sevilla a menos de tres años de contraer matrimonio. Significa en efecto un adiós del escritor no sólo a Catalina, su esposa, y a Esquivias, sino también a la Villa y Corte donde había hecho representar sus comedias y publicado, dos años antes, la primera parte de la *Galatea*. ¿Cómo explicar esta decisión? Cabe observar que su difunto suegro había dado muestras de una inconsecuencia notoria en la administración de sus bienes. En el crepúsculo de su vida, sus dificultades se habían vuelto tales que ya no estaba en condiciones de pagar el sueldo a sus criados. Es muy probable que a su yerno, enfrentado a cien acreedores, no se le ocurriese otra salida que meter bajo llave los libros de cuentas con que lo había regalado. Por otra parte, Catalina de Salazar, prisionera de un medio familiar que debía de pesar a su marido, frustrada además en su deseo de maternidad, se sentiría muy pronto extraña a las aspiraciones del hombre con el que compartía su vida. Debió medir todo lo que a su esposo le faltaba para mantener su rango en un pueblo del que más tarde, en el prólogo del *Persiles*, celebrará con sorna los «ilustrísimos vinos» y los «ilustres linajes». El compromiso imaginado por él —repartir su tiempo entre Madrid y Esquivias— no podía seguir indefinidamente. Finalmente, por lo que se refiere a su labor literaria, Miguel parece haber atravesado una crisis. Su producción comprobada durante esos años se resume en tres sonetos publicados en 1587. Uno de ellos está dedicado a Alonso de Barros, uno de los allegados de Mateo Vázquez. Cinco años antes, en febrero de 1582, había solicitado sin éxito un cargo ultramarino, mediante el apoyo de Antonio de Eraso, miembro del Consejo de Indias y amigo del todopoderoso secretario del monarca. En aquel momento, ambos integraban el llamado partido «castellanista», defensor intransigente de los intereses españoles frente a la Santa Sede, de las prerrogativas de la Inquisición y de los estatutos de limpieza de sangre. Frente a él, Marco Antonio Colonna, Antonio Pérez y Gaspar de Quiroga abogaban por un estrecho entendimiento entre Felipe II y el Sumo Pontífice. Ahora bien, desde aquellas fechas, la facción capitaneada por Vázquez se estaba disolviendo, de modo que

Cervantes no tenía más remedio que tomar otro rumbo. Cuando, en septiembre de este año, consigue un empleo de comisario, encargado del suministro de trigo y aceite a la expedición naval que se está preparando contra Inglaterra, hace ya cinco meses que se encuentra en Sevilla. Es entonces cuando inicia una vida andariega por los caminos de Andalucía, vida que durará al menos diez años.

Tres años después, Cervantes ve sus esperanzas frustradas otra vez. El 22 de junio de 1590, dirige al Consejo de Indias un memorial en el cual solicita un oficio ultramarino «de los tres o cuatro que al presente están vacos». Este documento se abre con una detallada hoja de servicios en la cual señala al rey Felipe II su participación en «las jornadas de mar y tierra que se han ofrescido de veinte y dos años a esta parte, particularmente en la Batalla Naval, donde le dieron muchas heridas». Menciona también las cartas de recomendación que traía cuando cayó preso de los turcos en la galera *Sol*, los cinco años de su cautiverio en Argel, así como el viaje que hizo a Orán «por orden de vuestra majestad». Finalmente, declara estar «sirviendo en Sevilla en negocios de la Armada, por orden de Antonio de Guevara»[13]. Como se sabe, esta petición le fue denegada: probablemente en vista de su edad, su invalidez, sus orígenes un tanto sospechosos y su actuación a las órdenes del comisario general Guevara, acusado de fraude y detenido poco después, antes de morir en Madrid en diciembre de 1591, en tanto que varios de sus ayudantes iban a ser colgados por malversaciones en El Puerto de Santa María. En septiembre del mismo año, el propio Miguel sufre en Castro del Río una orden de arresto por una supuesta venta ilegal de trigo, orden emitida por Francisco Moscoso, corregidor de Écija donde había hecho etapa. Moscoso no tenía autoridad para proceder de esta forma, pero la coyuntura le era favorable, ya que los superiores de Cervantes lo estaban pasando muy mal. Así se explica el efecto inmediato de la orden emitida. Encarcelado en el acto, Cervantes sería liberado bajo fianza al cabo de pocos días, tras una intervención de Pedro de Isunza, el nuevo comisario general nombrado en sustitución de Guevara.

Conviene destacar un detalle del Memorial dirigido al Consejo de Indias: por primera vez, el que lo firma declara llamarse Miguel de Cervantes Saavedra. Ya que no lo llevó ninguno de sus antepasados directos, es muy posible que lo tomara de uno de sus parientes lejanos, Gonzalo de Cervantes Saavedra. Lo curioso es que el dicho Gonzalo

[13] Sliwa, 1999, p. 225.

tuviera que huir de Córdoba en 1568, tras un asunto de sangre, embarcándose a los pocos meses en las galeras de don Juan y llegando, tal vez, a combatir en Lepanto. Este segundo nombre, además, se da a tres de los personajes que pueblan las ficciones cervantinas: el primero aparece entre los cautivos de *El trato de Argel*, el segundo es un compañero de baño de Ruy Pérez de Viedma, el Capitán cautivo, el tercero, el protagonista de *El gallardo español.* Ha sido interpretado como una conducta de compensación: a falta de poder deshacerse, por razones desconocidas, del patronímico paterno, Miguel lo habría doblado, en el plano social y simbólico[14]. Sea lo que fuere, la posteridad ha consagrado, definitivamente, el doble apellido de Cervantes Saavedra, en un desquite de todos los fracasos experimentados por el que lo forjó.

En agosto de 1594, concluida su comisión de abastecedor, se dispone a recorrer el reino de Granada con el fin de recaudar para el Erario público dos millones de maravedís de atrasos de tasas. Cumple su cometido, pero, poco después de volver a Sevilla, descubre que Simón Freire, el negociante en cuya casa había depositado el saldo del dinero cobrado, ha desaparecido a consecuencia de una bancarrota, llevándose sesenta mil ducados. A precio de un contencioso de varios meses, consigue resolver el asunto[15]. Pero parece que se le olvidó, entonces, irse a Madrid a presentar a los agentes del Tesoro el balance detallado de su comisión. Al cabo de varios meses, temiendo su defección, su fiador, un tal Suárez Gasco, solicita una orden que haga su comparecencia ejecutiva en un plazo de veinte días. El 6 de septiembre de 1597, el juez Vallejo, uno de los magistrados de la Audiencia de Sevilla, recibe el encargo de notificar a Miguel esta orden. Pero, en vez de imputarle el saldo efectivo que reclamaba el Tesoro —ochenta mil maravedís— le reclama los dos millones y medio cuya recolecta había sido confiada al comisario y que éste había entregado en su mayor parte al Estado. Viendo que ningún valedor podía garantizar tal cantidad, Vallejo, en vez de mandarlo a Madrid, lo hace encarcelar en la Cárcel Real de Sevilla[16]. Sobre esta detención, cuya duración exacta desconocemos, pero que se prolongó durante varios meses, el autor del *Quijote* no prodiga confidencias, a pesar de trazar, en algunas de sus *Novelas ejemplares*, el cuadro más variado del hampa sevillana. El *Entremés de la cárcel de Sevilla*, que en otro tiempo se

[14] Combet, 1980, pp. 553-558.
[15] Sliwa, 1999, pp. 277-279 y 298-300.
[16] Sliwa, 1999, p. 301.

le atribuyó, pertenece de modo irrefutable a otra pluma, de modo que lo que fue su estancia sólo se puede deducir del testimonio de uno de sus contemporáneos, el procurador Cristóbal de Chaves. De su *Relación de la cárcel de Sevilla* se infiere, entre otras cosas, que los encarcelados por deudas formaban un mundo aparte. Sin embargo, aunque su condición no fuera de las más rigurosas, su vida cotidiana no era muy envidiable, salvo en caso de que sus recursos económicos les permitieran ganarse la benevolencia de los jueces y el favor de los carceleros. No parece que fuera el caso de Cervantes. A diferencia de lo que le pasó en los baños argelinos, no pretendía ser rescatado para recobrar su libertad, sino conseguir que se le hiciera justicia. Nada más encarcelado, escribe al rey Felipe II para denunciar el procedimiento arbitrario de que había sido víctima. Aunque hemos perdido el texto de su demanda, conservamos la respuesta del monarca, fechada el 1 de diciembre, por la que se conmina a Vallejo a soltar al prisionero, a fin de que se presente en Madrid en un plazo de treinta días[17]. En caso de incomparecencia ante el Tesoro, precisaba el documento, no por ello dejaría de estar en libertad, a poco que sus fiadores pagasen su deuda efectiva, pues ningún motivo justificaba que estuviera detenido por más tiempo. Como se ve, entre su encarcelamiento y la provisión real habían transcurrido ya varios meses. ¿En qué momento Vallejo se decidió a obedecer? Si es que lo hizo sin tardar demasiado, podemos pensar que Miguel fue liberado en enero, a no ser que la fianza que se le impuso le obligara a permanecer encarcelado más tiempo. De todos modos, estamos seguros de que nunca fue a Madrid a dar las aclaraciones esperadas, como se deduce de dos nuevos intentos hechos por los agentes del Tesoso en 1598 y 1603, con poca convicción y sin éxito alguno[18].

La tercera y última etapa se inicia al cabo de varios meses pasados primero en Sevilla y luego en Esquivias, durante los cuales no sabemos prácticamente nada de Miguel. A consecuencia del traslado de la Corte a Valladolid en 1601, decidido por el duque de Lerma tras el advenimiento de Felipe III, las hermanas del escritor habían compartido el éxodo de cuantos vivían en Madrid a la sombra de Palacio. Pero no fue una decisión precipitada. La partida de Andrea, la mayor, cuyas labores de punto gozaban del favor de la buena sociedad, se produjo probablemente en 1604, al volver la primavera. Se marchó en compañía de

[17] Sliwa, 1999, pp. 302 y 309.
[18] Sliwa, 1999, p. 301.

Magdalena, su hermana, de Constanza, su hija, y de Isabel, la hija nacida de Ana Franca de Rojas. En cuanto a Miguel, no parece haberse reunido con sus hermanas hasta comienzos del verano[19]. En esa misma fecha había encontrado para el *Quijote* un editor en la persona de Francisco de Robles, el hijo y sucesor de Blas de Robles que, veinte años antes, había publicado *La Galatea*. El éxito inmediato que conoció el libro cuya primera edición fue publicada al final del mismo año, se trasluce en varios indicios: la segunda edición madrileña, iniciada en marzo de 1605 y que verá la luz antes del verano, así como el nuevo privilegio, conseguido en febrero por el autor, y que ampliaba a Portugal y Aragón el que se había concedido únicamente para Castilla.

Pocas semanas después, Cervantes padece las consecuencias indirectas de un suceso nada claro: la muerte violenta de Gaspar de Ezpeleta, ocurrida el 27 de mayo de 1605. Aquel mismo día, a las once de la noche, este caballero santiaguista era herido de muerte en duelo junto al Rastro de los carneros, delante de la casa donde vivía Cervantes con los suyos. Nacido en 1567 en Pamplona, llevaba en la corte una vida disipada. Las dos heridas profundas que recibió fueron dadas, con toda probabilidad, por un tal Melchor Galván, un escribano real que vivía muy cerca y cuya esposa, Inés Hernández, era amante, con notoriedad pública, del dicho don Gaspar. Recogido por el escritor, pero llevado luego al apartamento que ocupaba Juana de Gaytán, vecina y amiga de Cervantes, donde fue curado por Magdalena, su hermana, murió a los dos días sin haber aclarado las circunstancias del duelo. En cuanto al alcalde Villarroel, que se hizo cargo del caso, orientó sus investigaciones hacia los moradores de la casa para mantener a salvo al escribano con el cual mantenía relaciones y al que Francisco de Camporredondo, criado de Galván, había acusado en su deposición. Al parecer, este procedimiento se benefició de las insinuaciones de una beata, Isabel de Ayala, que moraba en el desván de la misma casa. Implicado a pesar suyo en este asunto, Miguel, en compañía de otras diez personas, dio con sus huesos en la cárcel de corte. Pero la injusticia cometida era demasiado flagrante para que los presuntos sospechosos permanecieran encarcelados, y las nuevas declaraciones recogidas por el alcalde, empezando por la de la dueña del mesón donde se alojaba Ezpeleta, bastaron para que se les pusiera en libertad provisional el 5 de julio, al cabo de 48 horas.

[19] Salazar Rincón, 2006, p. 159.

Solicitaron que se pusiese témino a esta residencia vigilada y, el 18 del mismo mes, su demanda fue admitida, dándose carpetazo al caso.

Lo que se infiere del testimonio de los declarantes, es que cuatro familias, de 5 a 7 personas cada una, llegaron a alojarse en los dos pisos de la casa donde vivía Cervantes, sin contar a Isabel de Ayala, la beata de la buhardilla. Algunas de las moradoras no llevaban una vida ejemplar: una de ellas, por ejemplo, llamada Mariana Ramírez, estaba públicamente amancebada con un tal Diego de Miranda, homónimo del Caballero del Verde Gabán. Así se comprende el énfasis puesto por varias declarantes en el recato que tenían que guardar: no sólo cuando iban a misa, sino en cualquier ocasión. Su insistencia en recalcar su recogimiento se explica, con toda probabilidad, como respuesta a las insinuaciones de la beata acerca de las «libertades», supuestas o efectivas, de algunas inquilinas, inferidas de las visitas masculinas que las «Cervantas» solían recibir de varios conocidos del escritor. Mención especial se merece, en el proceso, Simón Méndez, sobrino del mercader portugués Antonio Brandao y tesorero general y recaudador mayor de los diezmos de la mar de Castilla y de Galicia. Había regalado a Isabel de Saavedra un faldellín que le había costado más de doscientos ducados. Pero, más que el estilo de vida de Isabel y de su prima Constanza, hija natural de Andrea, interesan las informaciones que nos da el documento sobre los contactos del escritor con varios hombres de negocios: no sólo el ya mencionado Méndez, sino el genovés Agustín Raggio. Éste formaba parte de una red europea de asentistas pertenecientes a la misma familia, llegando a ser correspondiente de Simón Ruiz, y se dedicaba a compra y venta de juros y censos, a contrataciones con mercaderes y banqueros, y hasta a cambios y préstamos a príncipes y magnates. Uno y otro tuvieron, en diferentes momentos, dificultades con la justicia por deudas de diferentes tratos mercantiles. Raggio fue condenado en Madrid, en agosto de 1600, a consecuencia de una demanda presentada por un vecino de Granada, aunque la sentencia fue revocada unos meses después por la Chancillería de Valladolid. En cuanto a Méndez, sufrió prisión en Madrid después del regreso de la corte. Así y todo, más que a dos pícaros de alta alcurnia, hemos de ver en ellos a dos hombres importantes, especialmente Raggio que, en el año 1603, tuvo por abogado a don Antonio de la Cueva y Silva, acaso el más ilustre de los que por entonces ejercían en la Audiencia vallisoletana. La dificultad está en saber qué asuntos pudo tratar con ellos un ex-recaudador de impuestos, cuyas complicaciones con

el Erario público, además de valerle varios meses de encarcelamiento en Sevilla, no habían terminado por aquellas fechas. Otro personaje que se menciona en el proceso es don Fernando de Toledo, señor de Higares, que, tras permanecer varios meses en Flandes, al servicio del archiduque Alberto, había desempeñado diferentes cargos militares y diplomáticos. Gentilhombre de cámara de Felipe II y Felipe III, figuraría más tarde entre los adictos del conde-duque de Olivares, siguiendo su fortuna después de 1618. Lo que se desprende de varias deposiciones es que era amigo de Cervantes desde Sevilla, que le había hecho varias visitas en su casa del Rastro y que se le vio en ella al día siguiente del duelo, hablando con una señora de la casa, a la ventana que cae a la calle. Pero difícil se nos hace establecer una relación entre estas visitas y el trato de Miguel con los dos asentistas, aun cuando se tenga en cuenta el arbitrismo del señor de Higares.

A los tres años de volver Cervantes a Madrid, se produce, al parecer, otro acontecimiento que ha sido debatido: el posible viaje que, en 1610, el escritor hizo tal vez a Barcelona, en vísperas de la partida a Italia de su protector, el conde de Lemos, en calidad de virrey de Nápoles. La estancia de Cervantes, aunque no documentada, se ha inferido de los cálidos elogios que se merece la ciudad condal, tanto en la novelita de *Las dos doncellas*, como en la segunda parte del *Quijot*e: unos elogios que parecen brotar de una experiencia personal. El problema está en concretar las circunstancias en que se verificó. Como ya vimos, lo poco que se sabe del duelo con Antonio de Sigura no basta para probar que el que le hirió, huyendo a Sevilla, tomara el camino de Barcelona para pasar a Italia. Más plausible resulta colocar esta estancia en una circunstancia más tardía: aquella que propuso Martín de Riquer hace veinticinco años, situando en su debido contexto el conocido episodio de la llegada de don Quijote y Sancho a la ciudad. En este episodio, que abarca los capítulos 61 a 65 de la Segunda parte de la novela, se nos cuenta cómo el caballero de la Triste Figura, tras convivir durante tres días y noches con Roque Guinart, el famoso bandolero catalán, es conducido por él hasta la playa de Barcelona, antes de ser acogido por don Antonio Moreno, un caballero protector del bando de los *nyerros*, al que pertenecía Roque. Durante su estancia, un bergantín de Argel, señalado desde Monjuich, es perseguido y alcanzado por las cuatro galeras que, a mando de un cuatralbo, vigilaban las costas de la Generalitat para impedir cualquier desembarco de moros. Pues bien: como ha señalado Riquer,

llama la atención el que estas galeras fueran cuatro, ya que no están documentadas históricamente antes de 1609. Autorizadas en las cortes celebradas en Barcelona en 1599, bajo Felipe III, fueron botadas entre junio de 1607 y julio de 1608. Siendo posterior a esta última fecha, el viaje de Cervantes a Barcelona bien pudo tener lugar en un período en el cual el silencio de los archivos hace plausible que se ausentara de Madrid, donde residía desde el otoño de 1607; un período que, más precisamente, hubo de transcurrir entre abril y septiembre de 1610. Ocurre en efecto que el conde de Lemos hizo etapa en la ciudad condal durante aquel mismo verano, en vísperas de su partida para Nápoles. Llegado por mar el 5 de junio, procedente de Vinaroz, permaneció allí cinco breves días, hasta el 10 del mismo mes, fecha en que se embarcó para Italia[20].

El manco de Lepanto abrigaba una esperanza: incorporarse a la corte literaria que el nuevo virrey deseaba hacerse, pidiendo a su secretario, el poeta Lupercio Leonardo de Argensola, que designara a los que le iban a acompañar. Góngora quería ser de la partida, Cervantes lo mismo. Tenía probablemente el deseo de volver a una ciudad donde había estado varias veces durante sus años de milicia. Pero puede ser, también, que aspirara a alejarse de las desavenencias familiares suscitadas por su hija Isabel y dejar de vivir, de una vez por todas, de recursos extremos. Argensola era amigo suyo. Le había otorgado, en otros tiempos, los más vivos elogios en *La Galatea*, repitiéndolos, en años más cercanos, por boca del cura del *Quijote*. Pero, por razones que ignoramos, éste no quiso llevarse a dos escritores que, a buen seguro, le hubieran hecho sombra. Góngora, por su parte, fue rechazado al mismo tiempo por dos de sus mecenas: el duque de Frías, que había sido enviado a París, con motivo de la muerte de Enrique IV, para ser portador de las condolencias del rey de España, y el conde de Lemos, que tampoco le hizo caso. Cervantes debió ir hasta Barcelona, antes de que el conde se fuera a Nápoles; pero, una vez en la ciudad, cabe pensar que ni siquiera pudo acercarse a él. No obstante, no guardó rencor a un gran señor que, desde Italia, le iba a conservar su apoyo, ya que, tres años después, le dedicaría las *Novelas ejemplares* y, en 1616, en el umbral de la muerte, le ofrecería la admirable dedicatoria que abre el *Persiles.*

* * *

[20] Riquer, 1989.

En vista de las lagunas de nuestra información en el terreno meramente factual, tenemos que mostrarnos aún más cautos al acercarnos a la personalidad del hombre que vivió estos acontecimientos. Fuera del admirable autorretrato que nos ha dejado en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, ninguno de los cuadros que lo representan es digno de fe, empezando por el que lleva la firma de Juan de Jáuregui, hecho, a principios del siglo pasado, por un falsificador llamado José Albiol[21]. Tan circunspecto conviene ser a la hora de volver sobre su controvertido origen converso. Entre los defensores de la tesis de una ascendencia judeoconversa del escritor, quien ha llevado más lejos la investigación en este resbaladizo terreno, analizando con sumo esmero, en un documentado estudio, los indicios que tenemos de dicha ascendencia, no pasa de considerarla como una mera «probabilidad bien fundada», llegando a la siguiente conclusión: «Para entendernos con pocas palabras, [...] en vista de dicho cuadro y sin prejucio a favor ni en contra, sería mucho más difícil que Cervantes fuera cristiano viejo que lo contrario»[22]. De hecho, las presunciones que se tiene de dicho origen —empezando por lo que se sabe de la estirpe de los Torreblanca, familia de médicos cordobeses de donde procedía su abuela materna, casada, dicho sea de paso, con un familiar de la Inquisición— estas presunciones, pues, no equivalen a una auténtica prueba, y esto aunque la limpieza de sangre del autor del *Quijote* sólo venga acreditada por testimonios de dudosa fe, como la ya citada información de 1569. Otro tanto puede decirse de otros hechos tradicionalmente aducidos: el que su padre fuera cirujano, o que Miguel no recibiera, al volver de Argel, el premio que esperaba de sus servicios, o que se le comisionara para recaudar impuestos, en vez de concederle alguno de los cargos ultramarinos que solicitó en su Memorial de 1590, dirigido al Consejo de Indias. En cuanto a los textos cervantinos en que se hace burla de las actitudes de quienes se vanaglorian de pertenecer a la casta mayoritaria, requieren una lectura más matizada de la que se ha dado en varias ocasiones. En *El retablo de las maravillas*, a menudo citado como botón de muestra, la obsesión de la «mancha» se encarna en unos labradores ricos que se precian de tener «cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso» sobre los cuatro costados de su linaje[23]; pero semejante reivindicación, tal como viene formulada, basta para conven-

[21] Lafuente Ferrari, 1948.
[22] Márquez Villanueva, 2004.
[23] Cervantes, *Obras completas*, p. 1148b.

cernos de que no la hiciera suya el público de los corrales madrileños, aunque no quedara exento de tales prejuicios. En realidad, lo que aquí se somete a crítica, no es tanto la limpieza de sangre en sí, sino su interiorización por un determinado grupo social en su deseo grotesco de medrar; un grupo perteneciente a la España mayoritaria, por cierto, pero marginado por su condición y, a consecuencia de su enajenación, incapaz de tomar en sus manos su propio destino. En cualquier caso, aun cuando viniera a aparecer algún día la prueba decisiva de la «raza» de Cervantes, este descubrimiento dejaría intacto todo lo que media entre su visión del mundo y la de un Mateo Alemán, contemporáneo suyo y del que se sabe a ciencia cierta que era cristiano nuevo. Para decirlo con palabras de Antonio Domínguez Ortiz, uno de los mejores conocedores del tema, «el autor del *Quijote* pudo tener algún antepasado converso, pero eso ni está demostrado ni influyó en su obra. Las raíces del sereno criticismo que campea en la novela inmortal hay que buscarlas en otras fuentes»[24]. De todas formas, el que el más ilustre escritor del Siglo de Oro, el mismo símbolo del genio universal de España fuera un converso obligado a callar sus orígenes, quizás ilumine tal o cual aspecto de su universo mental —y otro tanto se puede decir de la homosexualidad que se le ha atribuido a partir de las alegaciones de Juan Blanco de Paz—, pero ni lo uno ni lo otro nos entregará la clave de su creación.

Los contactos del escritor con poetas y escritores italianos, en los momentos de descanso que pudo conocer entre dos campañas militares, constituyen otro campo mal conocido. Las citas dispersas del toscano que encontramos en sus escritos, y cuyas sutilezas comenta el ingenioso hidalgo en algún momento, la huella de Petrarca, de Boccaccio, de Ariosto o de Sannazaro que puede rastrearse en *La Galatea*, las *Novelas*, el *Quijote* o el *Persiles*, la impronta de un Castelvetro o de un Robortello en su pensamiento estético suponen un trato que no se limitó a meras lecturas, sino que hacen pensar en encuentros, conversaciones y hasta debates académicos. Así y todo, lo poco que sabemos de sus estancias en Roma y Nápoles no nos permite ir muy lejos en el terreno de las conjeturas. Por cierto, en la dedicatoria de *La Galatea* al ilustrísimo señor Ascanio Colonna, abad de Santa Sofía, Cervantes, a quince años de distancia, alude a «las cosas que […] oí muchas veces decir de V. S. Ilustrísima al cardenal de Aquaviva, siendo yo su camarero en Roma»[25].

[24] Domínguez Ortiz, 1991, p. 231.
[25] Cervantes, *Obras completas*, p. 12b.

Pero no cabe asimilar la condición de un camarero a la de un secretario o de un confidente; hubo de ser, más bien, la de un ayudante de cámara, como lo especifican los manuales de la época, empleado muchas veces en tareas serviles. En cuanto a su posible intimidad con literatos napolitanos, difícil se nos hace salir del campo de las hipótesis, tratándose además de una ciudad que afirmaba una peculiar identidad y donde las dos comunidades no solían mezclarse. Una pista de interés ha sido señalada, hace algunos años, por Francisco Márquez Villanueva, al examinar la figura del venerable Telesio que interviene en el libro V de *La Galatea*: este noble sacerdote lleva en efecto el nombre del filósofo Bernardino Telesio, antiescolástico formado en el aristotelismo paduano y avecindado en Nápoles en el momento en que Cervantes estuvo allí[26]. Pero no estamos en condiciones, de momento, de determinar si contribuyó a su formación intelectual.

Otro de los caminos resbaladizos por los cuales algunos se han aventurado es el del cristianismo de Cervantes. Entre un Casalduero que lo consideró como perfecto representante del catolicismo tridentino, y un Américo Castro, que vio en él, si no un heterodoxo, al menos un erasmista más o menos disimulado, ¿dónde encontrar la verdad? No cabe duda de que, en más de una ocasión, afloran en los textos cervantinos unas pullas irónicas, unas alusiones impertinentes a costumbres eclesiásticas de dudosa moralidad. Fino conocedor del Evangelio, el autor del *Quijote* maneja a menudo el arte de las medias palabras, bien para burlarse de los clérigos con irreverencia, bien para criticar ciertas prácticas supersticiosas entre sus contemporáneos: la observancia formal de los ritos, la devoción interesada en las almas del Purgatorio, los padrenuestros de los tartufos de toda laya. Hablar de anticlericalismo de *fabliau* sería equivocarse con esta veta frondosa que lleva la marca de su tiempo. Pero no es cierto que todo proceda de la lectura de Erasmo. En materia de religión, este desacuerdo con el tono medio de su época puede dejar traslucir a veces el influjo de tal o cual corriente de pensamiento determinado, pero, ante todo, expresa la elección de un espíritu abierto, enemigo de prejuicios, aunque respetuoso con el dogma y el culto; un humanista, en el sentido amplio de la palabra, formado muy lejos del polvo de las bibliotecas, en la escuela de la vida y de la adversidad. En tales condiciones, conviene apreciar como se debe el fervor que Cervantes manifestó en sus últimos años. El peso de la vejez, el fardo creciente de

[26] Márquez Villanueva, 1995.

las dolencias, los achaques del mal que se lo llevará son otros tantos signos de un ocaso cuyo fin no se le oculta. Como escribe en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, publicadas tres años antes de su muerte, «mi edad no está ya para burlarse con la otra vida»[27]. En abril de 1609, ya se había afiliado a la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento, devota cofradía recién fundada que reclutaba a sus miembros entre las gentes de letras, sin que podamos asegurar que todos pudieran obligarse a las estrictas reglas que imponía: ayuno y abstinencia los días prescritos, continencia absoluta, asistencia diaria a los oficios, ejercicios espirituales, visita de hospitales. Lo que en cambio es cierto, es que la entrada masiva en esta Congregación de la aristocracia madrileña, tras los pasos del duque de Lerma, la convirtió en pocos años en un círculo mundano del que Cervantes no tardó en alejarse. Prefirió entonces, a ejemplo de sus hermanas y de su esposa, elegir la Orden Tercera de San Francisco, de la que era novicio desde 1613 y en la cual, el 2 abril de 1616, pocos días antes de morir, pronunció sus votos definitivos. Será inhumado según la regla de la Orden, con el rostro descubierto y vestido con el sayal de los franciscanos. ¿Cómo interpretar, entonces, un fervor tan vivamente pregonado? ¿Como una precaución necesaria frente a los guardianes de la ortodoxia? ¿Como una concesión dispensada a tres mujeres que se demoraban cada vez más al pie de los altares? ¿O como la decisión meditada de un ser que, en el crepúsculo de su vida, trata de unir con lazos más estrechos la fe y las obras? No podemos desentrañar las razones que motivaron a un hombre cuya intimidad espiritual se nos escapa. Concedámosle, al menos, que no fueron ni mediocres ni mezquinas, puesto que el «raro inventor» que se preció de ser nunca renegó de su vocación de escritor.

La misma prudencia resulta imprescindible a la hora de apreciar su ideología. Despreciador sutil de los valores establecidos, Cervantes desacraliza todos los conformismos. Pero ¿dónde encontrar la fuente de sus desacuerdos, expresados más de una vez por entes de ficción con los cuales no hay que confundirlo? ¿En sus decepciones de ex combatiente mal recompensado de sus servicios? ¿En su comercio con las ideas de Erasmo? ¿En su dudosa pertenencia a la casta de los conversos? Por lo que se refiere a la opinión que se formó de Felipe II, un balance matizado es el que se desprende de sus escritos. Cervantes compartió, al menos en un primer momento, la admiración de sus compatriotas por

[27] Cervantes, *Obras completas*, p. 514a.

un monarca que tuvo acceso, como pocos, a una perspectiva global de los problemas con los que se enfrentó, llegando a desempeñar, hasta el límite de sus fuerzas, el papel que le correspondía asumir. Pero también supo ver cómo, en la última década del reinado, estos problemas, si bien no tuvieron mayor envergadura que los que habían surgido en los años de Lepanto o de la incorporación de Portugal, al menos llegaron a ser de otra índole. Al mismo tiempo, no dejó de intuir, con innegable perspicacia, lo que pudo ser el peso de la edad y de las enfermedades, así como el de la muerte de tantos seres próximos sobre un hombre que, con el correr de los años, se reveló prisionero de un destino en el que poco podía hacer. Para decirlo otra vez con palabras de Domínguez Ortiz, Cervantes vivió «lo suficiente para contemplar el tránsito de un siglo a otro y de un reinado a otro, con todos los cambios que comportaba ese tránsito»[28]. No hay mejor confirmación de su lucidez que la manera en que sus ficciones nos permiten acercarnos a la expulsión de los moriscos, decretada por Felipe III en 1609, y de la cual se hacen eco, desde distintos enfoques, *El coloquio de los perros*, la segunda parte del *Quijote* y el Libro III del *Persiles.* Colocado por la crítica ora en el bando de los adversarios, ora en el de los partidarios de esta expulsión, no fue un ideólogo, sino un creador que supo convertir una cuestión candente en un tema rebosante de vida. La opinión española, en su inmensa mayoría, aprobó la medida en nombre de la defensa de la fe católica. En neto desfase con este parecer, la diatriba antimorisca de Berganza expresa, sobre una minoría activa y prolífica, una visión harto más compleja que el discurso oficial, basado en criterios exclusivamente religiosos. En cuanto al tendero Ricote, con quien Sancho topa al abandonar el gobierno de Barataria, nos hace tocar con el dedo el drama de millares de inocentes, divididos entre dos culturas y leales súbditos del rey. Su grito de desesperación, al abandonar su «patria natural»[29], dice más que las quejas más argumentadas sobre un destino que golpeó, sin discriminación alguna, una masa de hombres, mujeres y niños que fueron declarados colectivamente responsables de los delitos imputados a algunos de ellos. Con palabras encubiertas, Cervantes marcó a las claras cómo la expulsión, además de ser un error político mayor, constituyó un auténtico pecado[30].

[28] Domínguez Ortiz, 2005, vol. I, p. xcv.
[29] Cervantes, *Obras completas*, p. 458a.
[30] Ver Márquez Villanueva, 2010, pp. 16-120.

Nos queda por abordar las cuestiones relativas a la creación cervantina, sin la cual las que plantean la vida y la personalidad del escritor no tendrían la misma trascendencia. En primer lugar, no hay por qué conceder excesiva importancia a los debates suscitados por las obras que, en diferentes momentos, le han sido atribuidas. Muchas son anónimas y no se ha llegado a probar que brotaran efectivamente de su pluma, como el auto de *La soberana virgen de Guadalupe*, o varios entremeses que se siguen representando hoy en día, como *Los habladores*, *Los podridos* o *La cárcel de Sevilla*. Entre las poesías que se consideran atribuibles, varias debieron salir de su minerva, pero las condiciones en que fueron escritas y difundidas nos impiden resolver definitivamente el problema de su autenticidad. La *Epístola a Mateo Vázquez*, ardiente alegato en favor de una expedición de castigo contra Argel, fue descubierta a mediados del siglo XIX en el archivo del conde de Altamira; pero, a consecuencia de la desaparición del documento original —una copia manuscrita de letra del siglo XVI— pronto se consideró como un apócrifo hecho de retazos, entre los cuales se incluye una tirada que Saavedra, en *El trato de Argel*, destina al rey de España. Sin embargo, a consecuencia del reciente hallazgo de dicho documento por José Luis Gómez Sánchez-Molero en la Biblioteca Francisco Zabálburu de Madrid, ya no cabe descartar su autenticidad[31]. Muy discutida y, creo yo, discutible es la tesis recogida y defendida por Daniel Eisenberg, según la cual el *Diálogo de Selanio y Silenio*, conservado en los fondos de la Biblioteca Colombina, sería en realidad un fragmento de *Las semanas del jardín*, obra prometida por Cervantes poco antes de su muerte, lo mismo que la comedia de *El engaño a los ojos* y *El famoso Bernardo*, poema inspirado sin duda en las hazañas de Bernardo del Carpio[32]. Otro caso controvertido es el de *La tía fingida*, incluida en el códice de Porras de la Cámara, junto con la primera versión de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño*. La «tía» en cuestión, celestina titulada, gratifica a su «sobrina» de tres doncelleces sucesivas, a fin de hacer subir la subasta y asegurar la prosperidad de su comercio. Este detalle picante no pertenece al estilo de nuestro escritor. Cervantes no detesta las alusiones pícaras ni las desvergüenzas; tampoco retrocede ante una situación escabrosa cuando está justificada artísticamente. Pero, al contrario de Quevedo, no se complace en la obscenidad. Francisco Márquez Villanueva, a quien debemos un estudio detallado

[31] Gómez Sánchez-Molero, 2010.
[32] Eisenberg, 1988.

de esta obra, encuentra en ella unos valores y unas características que posibilitarían su atribución; con todo, reconoce que el cuadro que nos ofrece de la vida salmantina no se puede comparar con la rica y compleja evocación del mundo sevillano que se desprende de *Rinconete y Cortadillo*[33]. Por fin, no podemos hacer nuestra la hipótesis defendida por E. T. Aylward, según la cual *Rinconete* y *El celoso* fueron escritos en realidad por un anónimo, de modo que Cervantes, tras haber efectuado las correcciones que revela el cotejo de las dos versiones de estas novelas, se las habría atribuido. Tras comprobar, mediante la alusión a *Rinconete* que encontramos en la primera parte del *Quijote*, que nadie le disputaba esta obrita, habría consumado la superchería, incluyendo los dos textos en la colección dada a luz en 1613[34]. De ahí, según Aylward, el tono perentorio con que, en su prólogo, reivindica como suyas estas obras «no imitadas ni hurtadas»[35]. Por ingeniosa que sea esta hipótesis, equivale a prestar una singular hipocresía a un hombre que, un año más tarde, sería víctima en su propia carne de la impostura de Avellaneda y sentiría dolorosamente la publicación del *Quijote* apócrifo. A fin de cuentas, las diferencias observadas entre ambas versiones no bastan para demostrar que una segunda pluma, la de un plagiario, vino a sustituirse a la primera, y esto además de que no disponemos ni del original de Porras ni del manuscrito definitivo.

En cuanto a las demás obras mencionadas por el mismo Cervantes y que se consideran hoy perdidas, son casi todas comedias de la primera época de su teatro. Si nos atenemos al prólogo a las *Ocho comedias y entremeses*, volumen publicado en 1615, hizo representar en los corrales madrileños «hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza»[36]. Más plausibles, por cierto, resultan, en la *Adjunta al Parnaso*, los diez títulos enumerados un año antes en contestación a una pregunta de Pancracio de Roncesvalles: *El trato de Argel*, *Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o La del Mayo*, *El bosque amoroso*, *La Única*, *La bizarra Arsinda* y *La Confusa*, montada en otro tiempo por el autor Gaspar de Porres. Es de notar, al respecto, que se conserva el contrato que Cervantes firmó en 1585 con este autor, en el cual se

[33] Márquez Villanueva, 1995, pp. 157-190.
[34] Aylward, 1982.
[35] Cervantes, *Obras completas*, p. 514a.
[36] Cervantes, *Obras completas*, p. 878a.

citan dos títulos, *El trato de Constantinopla* y *La Confusa*. Otro contrato se conoce, referente a las seis comedias que, el 5 de septiembre de 1592, se comprometió a componer «en los tiempos que pudiere» para otro autor, Rodrigo Osorio[37]. Pero no estamos en condiciones de determinar si fue o no efectivo. Lo más significativo, a fin de cuentas, es que en el citado prólogo de 1615 se mencionan tres de las diez piezas mencionadas en la *Adjunta*, de las cuales dos han llegado hasta nosotros en copias manuscritas del siglo XVIII: *El trato de Argel* y la *Numancia*. Por lo que se refiere a las innovaciones que Cervantes reivindica a renglón seguido, como haber reducido «las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían», representando en las tablas «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general aplauso de los oyentes»[38], sólo se pueden admitir si las colocamos en su debida perspectiva, la de un éxito de limitado alcance, ocurrido en la Villa y Corte en un momento en que la escena española no había conseguido todavía una existencia nacional. En opinión de Cotarelo Valledor, *La gran turquesca*, *El bosque amoroso* y *La confusa* fueron refundidas para ser incluidas entre las piezas del tomo de 1615, rebautizadas, respectivamente, *La gran sultana*, *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*[39]. Pero tal hipótesis, procedente de la mera comparación de los títulos, no está suficientemente asentada para disipar cualquier duda. Queda el caso de *La Jerusalén*: tal vez se encuentre en los fondos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, con el título de *La conquista de Jerusalén por Godofredo de Bullón*. El descubridor de este manuscrito, el malogrado Stefano Arata, lo publicó hace ya años, aduciendo argumentos de peso a favor de una paternidad cervantina, pero confesando también que ésta no se puede, de momento, establecer de modo irrebatible[40].

Más que mero documento sobre la vida teatral de su tiempo, el prólogo a las *Ocho comedias* viene a ser un testimonio de sumo interés, en especial sobre el concepto que Cervantes se formó del nacimiento y auge de la Comedia nueva. Desde esta perspectiva, el homenaje que tributa a Lope de Vega, aquel «monstruo de Naturaleza» que se alzó «con la monarquía cómica»[41] es mucho más ambiguo de lo que parece

[37] Sliwa, 1999, pp. 255-256.
[38] Cervantes, *Obras completas*, p. 878a.
[39] Cotarelo Valledor, 1947-1948, pp. 61-77.
[40] Arata, 1992.
[41] Cervantes, *Obras completas*, p. 878a.

a primera vista. Por cierto, hasta el retorno de Miguel a las letras, las relaciones entre los dos hombres fueron cordiales. Basta recordar cómo Cervantes, en el soneto colocado al frente de las *Rimas*, publicadas en 1602 en volumen, junto con *La hermosura de Angélica*, celebra la «apacible y siempre verde Vega / a quien Apolo su favor no niega»[42]. En cambio, en la primera parte del *Quijote*, tres años posterior, asoman por primera vez, puestas en boca del cura, unas frases agridulces sobre «un felicísimo ingenio destos reinos» cuyas comedias, «por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de perfección que requieren»[43]. En tales condiciones, aunque el prólogo de 1615 parezca romper con semejantes indirectas, puesto que esta vez Cervantes califica de «felices y bien razonadas» las comedias del Fénix, lo que más destaca aquí es cómo su afortunado rival llegó a avasallar y poner «debajo de su juridición a todos los farsantes», y con qué facilidad «llenó el mundo» de tantas comedias, «que pasan de diez mil pliegos los que tienen escritos»[44]. En otras palabras, la monarquía ejercida por Lope se nos aparece aquí como la de un sujeto que se ha adueñado de un negocio, poniendo a su servicio un complejo sistema de producción y difusión, en perfecta adecuación con el gusto reinante. Mejor aún: Cervantes cuida de marcar en sus debidos límites el alcance de tal poderío, señalando la contribución de cuantos «han ayudado a llevar esta máquina al gran Lope»[45], desde el doctor Ramón, Miguel Sánchez, el cánonigo Tárrega, Aguilar y Guillén de Castro, hasta Mira de Amescua y Vélez de Guevara. Así pues, más allá del rencor de un poeta cargado de años y amargado por el éxito de su rival, vemos cómo el éxito de la comedia nueva no se presenta allí como el triunfo de una fórmula original, sino, más bien, como el punto conclusivo de una progresiva transformación de las condiciones de producción, representación y difusión de un repertorio cada vez más amplio y diversificado. En este proceso, el papel desempeñado por Lope no lo consagra como el inventor de un teatro nuevo, sino como el más destacado artífice de una empresa colectiva en la que ocupó el lugar que le tenía que corresponder.

[42] Cervantes, *Obras completas*, p. 1180b.
[43] Cervantes, *Obras completas*, p. 307a.
[44] Cervantes, *Obras completas*, p. 878a.
[45] Cervantes, *Obras completas*, p. 878a.

Dentro de los límites que nos impone esta exposición, no se pueden examinar, uno tras otro, los interrogantes que plantea la cronología de las obras de Cervantes. No se ha llegado a conclusiones definitivas acerca del período en que redactó las comedias de la segunda época[46]. Tampoco podemos establecer con certidumbre si los entremeses auténticos fueron o no compuestos en breve espacio, hacia 1610-1612, como opina Eugenio Asensio[47]. Algo parecido ocurre con las novelas, ya que carecen casi todas de criterios precisos de datación. *El amante liberal* y *La española inglesa* han sido tenidas durante mucho tiempo por las más antiguas, debido a su sello idealizante; hoy se prefiere considerarlas como obras tardías, aunque no se deba excluir, tanto en éstas como en otras, unos retoques consecutivos a una última revisión, posterior a la redacción propiamente dicha[48]. Otro debate es el que ha suscitado el *Persiles*: tal vez fue emprendido a orillas del Guadalquivir, en el crepúsculo del siglo XVI, si es que el programa trazado por el Canónigo, en la primera parte del *Quijote*, corresponde efectivamente a un primer bosquejo de esta «historia septentrional». No obstante, fue concluido, sin lugar a dudas, en los últimos meses de la vida de su autor[49].

Así y todo, como era de esperar, el interés de los cervantistas se ha centrado preferentemente en la génesis del *Quijote* y en las etapas de su redacción, y cabe confesar que, en este terreno, tampoco hemos llegado a la salida del laberinto. La primera duda que nos asalta brota del prólogo a la primera parte, donde se presenta al lector un libro que «se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación»[50]. ¿Cárcel real y verdadera, o metáfora de una reclusión espiritual o moral? Entre los dos términos de la alternativa la elección no es fácil. Además, caso de que fuera cárcel, ¿en qué lugar pudo hallarse? Argamasilla de Alba, adonde Hartzenbusch, hace un siglo y medio, transportó todo un material de imprenta para la edición a la que unió su nombre, ya no es de recibo. Castro del Río, donde Cervantes estuvo preso en 1592, durante sus comisiones andaluzas, se beneficia del hecho de que todos los libros que componen la biblioteca de don Quijote son anteriores a esta fecha. Con todo, la de-

[46] Canavaggio, 1977, pp. 18-25.
[47] Asensio, 1965, pp. 102 y ss.
[48] García López, 2001, pp. LII-LXI.
[49] Romero, 2003, pp. 15-29.
[50] Cervantes, *Obras completas*, p. 148a.

tención del escritor fue demasiado breve para que allí pusiese su obra en el telar. En cuanto a la Cárcel Real de Sevilla, donde permaneció varios meses, a partir de septiembre de 1597, sin que sepamos cuándo salió, bien pudo ver surgir en ella la idea primera del *Quijote*. Pero tan sólo la idea primera, o sea el proyecto disparatado del ingenioso hidalgo que, del poco dormir y del mucho leer sus libros predilectos, decide resucitar la andante caballería y sale en busca de aventuras. Dicho de otra forma, nada prueba que, durante su detención, su autor haya puesto sobre el papel una historia que, más tarde, tomará las dimensiones que conocemos. Con toda probabilidad, hubo una primera redacción que pasó por tanteos, arrepentimientos de pluma, división en capítulos y en partes, así como por revisiones deducibles de ciertos indicios: la incorporación posterior del robo del rucio de Sancho, olvidado en la *princeps*, o el probable traslado de varios episodios de un lugar a otro, como los que relatan el escrutinio de la librería o los amores de Grisóstomo y Marcela. Pero, hasta ahora, son meras tentativas las que se han hecho para concretar la exacta fisonomía de una novela corta, sin que podamos determinar si abarcaría tan sólo los cinco capítulos de la primera salida, o si llegaría hasta el escrutinio o hasta el combate contra el vizcaíno[51]. En realidad, desde estos capítulos iniciales ya vemos surgir los temas mayores en torno a los cuales se ordena la estructura de conjunto de la novela: la locura del protagonista, sus preparativos, su armamento en la venta, su regreso a la aldea en busca de un escudero, su partida con él hacia nuevas aventuras. Así se inicia una progresión que no sale de un patrón preestablecido, sino que corresponde a un universo en expansión, modelado poco a poco por la polifonía de los diferentes narradores. Mientras amo y escudero prosiguen en sus andanzas, este diseño se enriquece con episodios adventicios, entre los cuales algunas historias, como el cuento del Cautivo, fueron escritas a buen seguro en años anteriores.

En cuanto a la segunda parte, publicada diez años después de la primera, ella también nos enfrenta con el proceso de su elaboración. Ello se debe, entre otras cosas, a que, si bien se observa un impacto indiscutible del *Quijote* apócrifo en este proceso, ni conocemos la personalidad del falsario, ni podemos medir exactamente este impacto. La verdadera identidad del licenciado Alonso Fernández de Avellaneda es un tema que ha alimentado un sinfín de lucubraciones. Pero, hasta ahora, todos los esfuerzos desplegados para resolver la incógnita han

[51] Ver Rico, 2005b.

resultado vanos. Disimulado bajo ese seudónimo, se ha creído encontrar sucesivamente una decena de personajes de toda condición: literatos, como Mateo Alemán, Bartolomé de Argensola y, por supuesto, Lope de Vega, quien, de hecho, bien pudo haber escrito el prólogo; un gran señor, el duque de Sessa, hijo del protector de Cervantes en sus años de milicia y, por su parte, amigo y protector del Fénix; un dominico, Juan Blanco de Paz, cuyas calumnias tuvo que soportar Miguel en Argel; otro dominico, fray Luis de Aliaga, que fue confesor del rey Felipe III. En última instancia, se ha llegado a preguntar si el autor de la continuación espuria no se llamaba, simplemente, Avellaneda. Tras recoger la observación hecha por Cervantes de que el lenguaje del falsario era aragonés, como para poner en la picota las incorrecciones y torpezas de su estilo, Martín de Riquer ha abierto un nuevo camino, haciendo hincapié en otros tics de escritura: las citas en latín eclesiástico, el marcado elogio de la vida conventual, las alusiones repetidas a la devoción del rosario denunciarían, según él, a Jerónimo de Pasamonte, el soldado escritor a quien debemos una historia de su vida, y que parece haber inspirado a Cervantes la figura del galeote Ginés de Pasamonte. Sintiéndose ofendido por semejante parecido, Jerónimo se habría vengado escribiendo bajo seudónimo la continuación de 1614, antes de reaparecer en la segunda parte auténtica, metamorfoseado en maese Pedro[52]. La hipótesis es interesante, y ha sido recogida con gran acopio de argumentos por Alfonso Martín Jiménez. En opinión de este estudioso, Jerónimo de Pasamonte fue herido en su amor propio por unas indirectas que no se limitan a la aventura de los galeotes, sino que se traslucen en otros lugares de la primera parte, y muy especialmente en la historia del Cautivo. En estas condiciones, no sólo respondió a la ofensa cervantina componiendo y publicando, bajo el seudónimo de Avellaneda, el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote*, sino que concibió la mayor parte de los episodios de la continuación apócrifa como respuesta a los muchos pasajes en que se le denigraba. En cuanto a la segunda parte auténtica, Cervantes, según Martín Jiménez, no la empezó antes de conocer la obra de Avellaneda, publicada en septiembre de 1614, sino que la escribió entera tras leer el manuscrito de dicha obra, la cual sin duda tuvo delante en todo momento. De esta manera, el *Quijote* de 1615 vendría a ser fundamentalmente, a través de unas estrategias de respuesta que se descu-

[52] Riquer, 1988.

bren en cada una de las nuevas aventuras de la pareja, una imitación paródica o meliorativa del apócrifo y, en ocasiones, de la autobiografía de Pasamonte[53].

Proceder a un examen sistemático de esta hipótesis nos llevaría, sin la menor duda, mucho más allá de los límites de nuestra exposición. No obstante, no se puede dejar de hacer, al respecto, tres observaciones. En primer lugar, y como apuntaron ya otros cervantistas, no hay prueba documental de que Cervantes y Pasamonte, a pesar de coincidir en el tercio de Miguel de Moncada, mantuviesen contactos personales en el momento de Lepanto[54], ni tampoco queda probado que el primero leyera el manuscrito del segundo. Los episodios de la Segunda parte en los que se observa una huella indiscutible del apócrifo se limitan a tres. En el capítulo 59, se produce el encuentro del caballero con dos lectores de la continuación espuria, originando un cambio de rumbo de la pareja hacia Barcelona. Más adelante, en el capítulo 61, se menciona el apócrifo durante la visita a la imprenta barcelonesa. Por último, en el capítulo 72, aparece don Álvaro Tarfe, un personaje sacado de la historia de Avellaneda y al cual don Quijote y Sancho convencen de que ha sido víctima de un impostor. Otras huellas del apócrifo han sido buscadas en episodios anteriores, como la aventura del retablo de maese Pedro, debido al parecido que ofrece con una representación similar imaginada por Avellaneda. Pero los indicios de que disponemos resultan más problemáticos, por consistir, en la mayoría de los casos, en meras coincidencias que no se pueden interpretar como otras tantas respuestas de Cervantes a su imitador. Por otra parte, importa recordar lo que escribió sobre el particular el llorado Edward C. Riley. En el estudio que dedicó al problema, pocos años antes de su desaparición, consideró inconcebible que Pasamonte pudiera escribir el *Quijote* apócrifo mientras estaba en las mismas condiciones mentales que cuando firmó las dedicatorias de su autobiografía. Paranoico y obsesionado, tenía por aquellas fechas una imperiosa necesidad de recuperación y parece poco plausible que la religiosidad atormentada que impregna la *Vida y trabajos* se ocultara luego bajo la máscara burlesca de un individuo conocedor del cotilleo literario de la época y determinado a tomar venganza de un rival que lo ofendió previamente. Además, la cultura que demuestra Avellaneda, aunque de

[53] Martín Jiménez, 2001.

[54] Martín Jiménez, 2001, pp. 25-27.

menor peso que la de Cervantes, es mucho más sustancial que la que trasciende de la *Vida*. Para prepararse para escribir un libro a la manera de Cervantes, hubiera necesitado todo un curso de lecturas adecuadas, cosa que resulta inverosímil en un momento en que tenía la vista tan mala que le costaba trabajo leer y escribir[55]. Por fin, las relaciones de intertextualidad entre las dos continuaciones del primer *Quijote* no nos autorizan a reducir el designio principal de Cervantes, como autor de la Segunda parte auténtica, al hecho de haber querido dar réplica al *Quijote* apócrifo y a la *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*. No se trata de desestimar la finalidad que pudo perseguir el manco de Lepanto, sino de reivindicar, en beneficio de una creación tan rica y compleja como viene a ser el *Quijote* de 1615, un propósito más amplio y más noble que un mero arreglo de cuentas con un oscuro compañero de milicia. En tales condiciones, y hasta una información más amplia, Avellaneda sigue siendo para nosotros un enigma; y en cuanto a la trascendencia propiamente literaria de su enemistad con Cervantes, no estamos en condiciones de apreciarla: no soy el único en afirmarlo, sino que el propio Riquer, en la nueva edición de su ya citado estudio, es el primero en negarse a proseguir por semejante camino[56].

Las cuestiones planteadas por la impresión de las dos Partes y por las sucesivas ediciones que salieron a la luz en vida del autor no pueden entrar en el ámbito de esta exposición: entre varios motivos, porque la intervención de Cervantes hubo de adaptarse a la labor de la imprenta de Juan de la Cuesta cuyo taller, además de la colaboración de uno o varios correctores, se nutría entonces de una veintena de operadores. En otros términos, nunca sabremos con exactitud en qué medida afectaron al texto cervantino el modo de producción y las circunstancias que lo condicionaron[57]. Así y todo, podemos afirmar con él, sin riesgo de error, que «Cervantes no releyó la novela línea por línea, corrigiéndola metódicamente, porque de haberlo hecho, no se hubiera equivocado como se equivocó al situar la primera interpolación sobre el asno en un capítulo en que nada arreglaba»[58]. No hay en todo caso que pensar en la escrupulosa lectura de pruebas de un Galdós o de un Cela, sino en una

[55] Riley, 1998.
[56] Riquer, 2003, pp. 490-492.
[57] Rico, 2005a, p. CCXXV. También Rico, 2005b.
[58] Rico, 2005a, p. CCXXVII.

rápida travesía del texto, mediante la cual una veintena de correcciones de la *princeps*, a lo sumo, pudieron reunir las condiciones necesarias para considerarlas cervantinas. Damos así por concluido este repaso de los claroscuros de una existencia de la que no tenemos más que una visión indirecta: la de un hombre hoy desaparecido que, de proyecto que fue mientras estuvo en vida, se ha convertido en un destino que aspiramos a volver inteligible, en un esfuerzo incansable del que brota ese perfil perdido que no dejará nunca de ejercer su fascinación.

LAS PRISIONES DE CERVANTES

Cualquier intento para reconstruir la vida de Cervantes en sus momentos sucesivos nos enfrenta con un escollo: el que se debe a las lagunas y oscuridades de su biografía[1]. Por lo que se refiere a los datos que se suelen entresacar de sus obras, nos importa usarlos con mucha precaución. En efecto, el autor del *Quijot*e se complace, más de una vez, en delegar sus poderes no sólo en sus personajes, sino en narradores ficticios al estilo de Cide Hamete Benengeli; y en cuanto a los prólogos y dedicatorias en que asume su identidad, el valor meramente informativo de estos textos se supedita al modo como el que los escribe se saca a escena. En tales condiciones ¿sobre qué bases establecer la realidad de las prisiones del autor del *Quijote*? Sin desestimar el valor de los testimonios literarios, como veremos en adelante, nos conviene acudir en prioridad a los documentos conservados en los archivos, ya que nos proporcionan, en más de una ocasión, informaciones de primera mano sobre las circunstancias en que Cervantes o bien tuvo que defender su libertad cuando fue amenazada, o bien se empeñó en recobrarla cada vez que la perdió. Estas circunstancias abarcan un amplio período de su vida: treinta y seis años, en total, desde su repentina partida a Italia, en septiembre de 1569, hasta su breve encarcelamiento en Valladolid, en junio de 1605. Entre estas dos fechas, tenemos, además, los cinco años del cautiverio argelino, entre septiembre de 1575 y septiembre de 1580, y las dos detenciones ocurridas en Andalucía, la una en Castro del Río, en septiembre de 1592, la otra en Sevilla, en septiembre de 1597. Vamos, pues, a examinarlas una tras otra, para tratar de aclarar su sentido y alcance.

[1] «Tan escasa de noticias como llena de sinuosidades» (Castro, 1967, p. 169).

El primero de estos acontecimientos ha hecho correr mucha tinta, desde que Jerónimo Morán hallara en Simancas, a mediados del siglo XIX, una provisión real del 15 de septiembre de 1569, por la cual se ordenaba al alguacil Juan de Medina la prisión de un «Miguel de Zerbantes, estudiante». Se acusaba al dicho, en este documento, de haber herido en duelo en Madrid a un maestre de obras llamado Antonio de Sigura y, por haber huido a Sevilla, era condenado en rebeldía a que le cortaran públicamente la mano derecha y a ser desterrado por diez años del reino[2]. Para explicar la severidad de la sentencia, se ha supuesto que el encuentro tuvo lugar en las inmediaciones del Palacio Real. Así pues, el que Cervantes, «caro y amado discípulo» del maestro López de Hoyos, se encontrara tres meses después en Roma puede interpretarse como consecuencia de esta huida. Ahora bien, a pocas semanas de su llegada a la Ciudad Eterna, ¿cómo consiguió el puesto de camarero del cardenal Acquaviva? ¿Cómo no dudaron en recomendarlo, al final de sus campañas militares, el duque de Sessa y don Juan de Austria? ¿Cómo, al regresar del cautiverio, llegó a ser comisionado a Orán por orden del rey Felipe II? A estas objeciones que no carecen de peso, se puede contestar que no sólo la distancia y el tiempo, sino unas protecciones debidas a su conducta en Lepanto y en Argel hubieron de allanar muchos obstáculos: así pudo el condenado recobrar el honor perdido, una vez transcurridos los diez años de un destierro pasado en parte al servicio de su majestad y concluido, en los baños argelinos, con cuatro intentos frustrados de evasión. De hecho, en el estado actual de nuestros conocimientos, el caso Sigura constituye la explicación más plausible de la repentina partida de Miguel a Italia. Por cierto, no deja de sorprender que en diciembre de 1569, a tres meses de una busca con fuerte penalización, Rodrigo de Cervantes solicitara para su hijo una detallada información ante el teniente corregidor de la Villa de Madrid[3]. Pero la posible huida del interesado bien podría iluminar una particularidad del documento, el cual no habla para nada, contrariamente a la norma, de su situación con respecto a la justicia. Además, este documento arroja cierta luz sobre otro hecho: en su hoja de servicios, incluida en la Información dirigida por él al Consejo de Indias, el 6 de junio de 1590, Cervantes declara haberse alistado como soldado desde 1568, afirmación que, sin lugar a

[2] Sliwa, 1999, p. 38.
[3] Sliwa, 1999, pp. 40-42. Punto recalcado por Bailón Blancas, 2001, pp. 35-41.

dudas, contraviene a la verdad[4]. Así y todo, otra cosa es fantasear sobre el itinerario seguido por él, apelando a narraciones de casos similares que aparecen en *El gallardo español* y el *Persiles* y adjudicándoles un valor autobiográfico. Tras haber intentado embarcarse para las Indias, el fugitivo habría abandonado Sevilla para dirigirse a Valencia y subir hasta Barcelona, llegando a Génova por mar antes de bajar hacia Roma. A falta de testimonios concretos, semejante hipótesis no puede confirmarse y no cabe excluir que eligiera otro camino, embarcándose en Cartagena para ponerse a salvo.

El segundo acontecimiento, de mucho mayor trascendencia, desde luego, es la captura de Cervantes por los corsarios argelinos. Ocurrida en el momento en que estaba a punto de volver a España, tuvo lugar el 26 de septiembre de 1575 en las costas catalanas, cerca de Cadaqués. La galera *Sol*, en la que había embarcado en Nápoles el 6 o 7 del mismo mes, había sido dispersada por la tempestad a la altura de Port-de-Bouc, no lejos de Marsella, tras haber costeado las riberas de Italia y de Provenza. Sorprendidos por el corsario Arnaut Mami, marineros y pasajeros resistieron durante varias horas, pereciendo el capitán entre los defensores[5]. Lo que pudo experimentar Cervantes al llegar a la vista de Argel, tres días más tarde, es algo que podemos imaginar a través del relato de Saavedra, uno de los personajes de la comedia de *El trato de Argel*, compuesta poco después de su regreso a la patria (jornada 1ª, vv. 396-401):

> Cuando llegué cautivo y vi esta tierra
> tan nombrada en el mundo, que en su seno
> tantos piratas cubre, acoge y cierra,
> no pude al llanto detener el freno
> que, a pesar mío, sin saber lo que era,
> me vi el marchito rostro de agua llena.

Este primer entronque entre vida y literatura, mediante la aparición en el escenario de un *alter ego* del autor, se vuelve muchísimo más llamativo en uno de los cuentos intercalados del *Quijote*: la historia de Ruy Pérez de Viedma, inserta en la primera parte de la novela. Nutrido de la rememoración del cautiverio, este relato evidencia un autobiografismo compacto; pero no por eso deja de mantener una relación ambigua con

[4] Sliwa, 1999, p. 225.
[5] Avalle-Arce, 1975a.

las experiencias del autor[6]. Los sucesos que nos refiere el capitán hasta su captura ofrecen, eso sí, un notable parecido con las aventuras del propio Cervantes; pero no menos significativos son los constantes desajustes, reveladores de una minuciosa reelaboración del material aprovechado. Las mocedades de Ruy Pérez de Viedma son tan azarosas como las de su modelo; pero quien nos las cuenta no es hijo de un cirujano alcalaíno, sino primogénito de un hidalgo leonés. Su partida a Italia corre pareja con la de Miguel, salvo que no es huida y le lleva, en una serie de rodeos, a alistarse en los tercios de Flandes. Luego, tras embarcarse en las galeras de la Santa Liga, a las órdenes del mismo Diego de Urbina, el narrador llega a combatir en Lepanto con tanta valentía como el famoso manco; pero no lo hace como soldado raso, sino en calidad de capitán de infantería y, en vez de quedar herido, es capturado por los turcos, víctima de su temeridad. Una vez en Argel en tanto que cautivo de rescate, ve su destino coincidir de nuevo con el de su creador. Igual que él, aunque en distintas circunstancias, queda en poder del rey Hazán; y la visión que nos ofrece de los baños se nos aparece henchida de los recuerdos del escritor.

> [Yo estaba] encerrado en una prisión o casa que los turcos llaman *baño*, donde encierran los cautivos cristianos, así los que son del rey como de algunos particulares [...] Yo, pues, era uno de los de rescate; que como se supo que era capitán, puesto que dije mi poca posibilidad y falta de hacienda, no aprovechó nada para que no me pusiesen en el número de los caballeros y gente de rescate. Pusiéronme una cadena, más por señal de rescate que por guardarme con ella, y así pasaba la vida en aquel baño, con otros muchos caballeros y gente principal, señalados y tenidos por rescate. Y aunque el hambre y desnudez pudieran fatigarnos a veces, y aun casi siempre, ninguna cosa nos fatigaba tanto como oír y ver a cada paso las jamás vistas ni oídas crueldades que mi amo usaba con los cristianos[7].

Cervantes, como queda dicho, no era capitán; pero llevaba cartas de recomendación de don Juan de Austria y del duque de Sessa, las cuales hicieron que los turcos lo considerasen como «persona principal»; de ahí los 500 escudos de oro que, a pesar de su «falta de hacienda», su amo reclamó como precio de su rescate. Con todo, como para desmentir esta identificación, el narrador, en una manera de desdoblamiento, concluye

[6] Oliver Asín, 1947-1948, pp. 245-339, así como Márquez Villanueva, 1975a.

[7] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 40, vol. I, pp. 506-507.

su evocación de las crueldades del rey incorporando la figura emblemática de un compañero:

> Sólo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas para alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo, temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entretenernos y admirarnos harto mejor que con el cuento de mi historia[8].

En este deslinde entre historia y poesía, surge, pues, por segunda vez, aquel soldado llamado Saavedra. Este nombre, como se sabe, es el segundo apellido que Cervantes, al iniciar sus comisiones andaluzas, añade a su patronímico: lo usa por primera vez en el memorial de 1590, dirigido al Consejo de Indias. Pero no lo llevó ninguno de sus antepasados directos, sino que lo tomó, probablemente, de uno de sus parientes lejanos, Gonzalo de Cervantes Saavedra[9]. Este segundo nombre, que se da a tres de los personajes que pueblan las ficciones cervantinas, ha sido interpretado como una conducta de compensación: si hemos de creer a Louis Combet, a falta de poder deshacerse, por razones desconocidas, del patronímico paterno, Miguel lo habría doblado, en el plano social y simbólico[10]. Sea lo que fuere, la posteridad ha consagrado, definitivamente, el doble apellido de Cervantes Saavedra, en un desquite de todos los fracasos experimentados por el que lo forjó.

Lo que sí la odisea del capitán viene a compensar, es la frustración nacida de las cuatro evasiones fallidas del escritor. En enero de 1576, Cervantes trata en vano de huir por tierra al presidio español de Orán. En septiembre del año siguiente, espera un barco mallorquín que no acude a la cita prevista. Seis meses después, en marzo de 1578, manda unas cartas al gobernador de Orán, por medio de un moro cómplice al que sorprenden a la entrada de dicha ciudad y empalan por orden

[8] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 40, vol. I, p. 507.

[9] Gonzalo de Cervantes Saavedra tuvo que huir de Córdoba en 1568, tras un asunto de sangre, y se embarcó en las galeras de don Juan, llegando, tal vez, a combatir en Lepanto.

[10] Combet, 1980, pp. 553-558. El segundo Saavedra es el que aparece entre los cautivos de *El trato de Argel*; el tercero es el protagonista de *El gallardo español*.

del rey. Por fin, en octubre de 1579, proyecta armar una fragata de doce bancos y ganar España con sesenta pasajeros, pero es denunciado por un renegado florentino, manipulado por otro cautivo, el doctor Juan Blanco de Paz. El mismo anhelo de libertad anima, en el *Quijote*, a Ruy Pérez de Viedma:

> Pensaba en Argel buscar otros medios de alcanzar lo que tanto deseaba, porque jamás me desamparó la esperanza de tener libertad; y cuando en lo que fabricaba, pensaba y ponía por obra no correspondía el suceso a la intención, luego sin abandonarme fingía y buscaba otra esperanza que me sustentase, aunque fuese débil y flaca[11].

Pero, al contrario de Cervantes, su primera tentativa va a ser un éxito: quien le permite salir del baño, facilitándole los medios de su rescate y compartiendo su destino, es la hermosa Zoraida, hija de un rico renegado esclavón. A partir de este momento, la odisea del capitán se separa definitivamente de la de su modelo. Como ha mostrado Maxime Chevalier, se ciñe a una leyenda que desarrolla un motivo tradicional a través de múltiples versiones, entre las cuales destaca el cuento de *La hija del diablo*[12]. Dentro de la remodelación cervantina resalta, sin la menor duda, el papel concedido al padre de Zoraida, cuando, tras haber sido informado por su hija de su conversión, ve alejarse al barco que lleva a la pareja desde la playa desértica en que ha sido abandonado por sus raptores. Pero, al dar a esta figura patética el nombre de Agi Morato, Cervantes la ha dotado de una identidad sacada de su propia experiencia, sin dejar, por supuesto, de acomodar a su relato la cronología de los hechos históricos. Agi Morato se llamaba, en efecto, aquel suegro del rey de Fez del que nos habla la *Topographía e historia general de Argel*. Alcaide de La Pata, era tenido «por hombre de buen juicio y de muy buena manera»[13]. Parece que Cervantes llegó a conocerle, lo cual debe tenerse en cuenta frente a los interrogantes que plantean sus cuatro intentos frustrados de evasión. Sorprende, en efecto, que Hazán Bajá, a quien todos los testimonios describen como un hombre cruel y al que el Cautivo muestra distribuyendo golpes, torturas y suplicios, se conformara con que Cervantes no recibiera, después de su última tentativa, los

[11] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 40, vol. I, p. 506.

[12] Chevalier, 1983.

[13] «Respuestas de Juan Pezón, mercader de Valencia, a lo preguntado por el Duque de Gandía» (abril-mayo de 1573), Simancas E. 487, en Canavaggio, 2000a.

dos mil palos que le había mandado dar. Si hemos de dar fe al testimonio de uno de sus compañeros de cautiverio, «si no le dieron, fue porque hubo buenos terceros»[14]. Pero, ¿de qué apoyos pudo disponer? Se puede pensar, entonces, en la intervención de Agi Morato. Renegado procedente de Ragusa, debía su prestigio no sólo a su riqueza y a su cargo, sino al hecho de que había peregrinado a La Meca y a su crédito ante el Gran Turco, de quien era uno de los enviados o *chauces*. Su hija había sido casada con Abd-el-Malek, sultán de Marruecos, muerto en 1578 en la batalla de Alcázarquivir, donde murió también el rey Sebastián de Portugal, y volvería a casarse, dos años más tarde, con Hazán Bajá en persona. Resulta que en dos ocasiones, en marzo de 1573 y agosto de 1577, Agi Morato hizo unas aperturas en dirección de España, las cuales fueron el primer paso hacia las negociaciones de Constantinopla cuyo resultado serán las grandes treguas hispano-turcas de 1579-1581. Durante estos primeros contactos intervinieron, en nombre de Felipe II, diversos intermediarios: varios comerciantes y un religioso conocidos de Miguel, así como el virrey de Valencia y el gobernador de Orán, implicados en sus anteriores intentos de evasión. No cabe descartar, pues, que el propio Cervantes haya sido introducido en la intimidad del *chauz* como informador oficioso, y así se comprendería que haya sido perdonado por el bajá[15].

Tenemos que dar un nuevo salto, esta vez hasta 1592, para llegar a la tercera circunstancia en la que Cervantes se vio privado de libertad. A decir verdad, no pasó de ser un breve episodio. Había sido comisionado para requisar el trigo y el aceite destinados a la nueva armada proyectada por Felipe II después del desastre de la Invencible. Con este cometido, el 19 de septiembre, se encuentra en Castro del Río. Ahí le llega una orden de arresto por una supuesta venta ilegal de trigo, orden emitida por Francisco Moscoso, corregidor de Écija donde Miguel había hecho etapa. Moscoso no tenía autoridad para proceder de esta forma; pero la coyuntura le era favorable, ya que los superiores de Cervantes lo estaban pasando muy mal: el comisario general encargado de la operación, Antonio de Guevara, había sido acusado de fraude y detenido en Madrid, donde morirá el 27 de diciembre; y en cuanto a Benito de Meno, su ayudante, estaba sufriendo juicio y no tardará en ser colgado en el Puerto de Santa María.

[14] Testimonio de Alonso Aragonés, en Sliwa, 1999, p. 75.

[15] Sobre el cautiverio de Cervantes en Argel, importa tener en cuenta las nuevas perspectivas abiertas por Márquez Villanueva, 2010, pp. 16-120.

Así se explica el efecto inmediato de la orden dictada por el corregidor. Encarcelado en el acto, Cervantes será liberado bajo fianza al cabo de pocos días, tras una intervención de Pedro de Isunza, el nuevo comisario general nombrado en sustitución de Guevara[16].

Dos años más tarde, en agosto de 1594, Miguel recibe otra comisión: se trata para él de recorrer el reino de Granada con el fin de recaudar dos millones de maravedís de atrasos de tasas. Cumple su cometido, pero, poco después de volver a Sevilla, descubre que Simón Freire, el negociante en cuya casa había depositado el saldo del dinero cobrado, ha desaparecido a consecuencia de una bancarrota, llevándose sesenta mil ducados. A precio de un contencioso de varios meses, consigue resolver el asunto[17]. Pero parece que se le olvidó, entonces, irse a Madrid a presentar a los agentes del Tesoro el balance detallado de su comisión. Al cabo de varios meses, temiendo su defección, su fiador, un tal Suárez Gasco, solicita una orden que haga su comparencia ejecutiva en un plazo de veinte días. El 6 de septiembre de 1597, el juez Vallejo, uno de los magistrados de la Audiencia de Sevilla, recibe el encargo de notificar a Miguel esta orden. Pero, en vez de imputarle el saldo efectivo que reclamaba el Tesoro —ochenta mil maravedís— le reclama los dos millones y medio cuya recolecta había sido confiada al comisario y que éste había entregado en su mayor parte al Estado. Viendo que ningún valedor podía garantizar tal cantidad, Vallejo, en vez de mandarlo a Madrid, lo hace encarcelar en la Cárcel Real de Sevilla[18].

Al franquear el umbral de esta prisión, situada a la boca de la calle de la Sierpe, por la parte de la plaza de san Francisco, Cervantes penetraba en uno de los edificios más notables de la capital andaluza, según la relación del procurador Cristóbal de Chaves, uno de sus contemporáneos:

> Campea más que otra casa y se deja bien conocer aun de los más extranjeros, así por el concurso de gente innumerable que sin cesar entra y sale por su principal puerta a todas las horas del día y que la noche da lugar, como también por los letreros que tiene en su gran portada, con las armas reales y de Sevilla[19].

[16] Sliwa, 1999, p. 257.
[17] Sliwa, 1999, pp. 277-279 y 298-300.
[18] Sliwa, 1999, p. 301.
[19] Chaves, *Relación de la cárcel de Sevilla*.

Casi dos mil detenidos residían allí de forma permanente, lo que supone una capacidad de acogida superior a la que ofrecía el conjunto de los demás establecimientos penales de la Península, Madrid incluido. Sobre esta detención, cuya duración exacta desconocemos, pero que se prolongó durante varios meses, el autor del *Quijote* no prodiga confidencias, a pesar de trazar, en algunas de sus *Novelas ejemplares*, el cuadro más variado del hampa sevillana. El *Entremés de la cárcel de Sevilla*, que en otro tiempo se le atribuyó, pertenece de modo irrefutable a otra pluma, de modo que lo que fue su estancia sólo se puede deducir del testimonio de Chaves. De su *Relación de la cárcel de Sevilla* se infiere, entre otras cosas, que los encarcelados por deudas formaban un mundo aparte. Sin embargo, aunque su condición no fuera de las más rigurosas, su vida cotidiana no era muy envidiable, salvo en caso de que sus recursos económicos les permitieran ganarse la benevolencia de los jueces y el favor de los carceleros. No parece que fuera el caso de Cervantes. Así y todo, a diferencia de lo que le pasó en los baños argelinos, no pretendía ser rescatado para recobrar su libertad, sino conseguir que se le hiciera justicia. Nada más ser encarcelado, escribe al rey Felipe II para denunciar el procedimiento arbitrario de que había sido víctima. Aunque hemos perdido el texto de su demanda, conservamos la respuesta del monarca, fechada el 1 de diciembre, por la que se conmina a Vallejo a soltar al prisionero, a fin de que se presente en Madrid en un plazo de treinta días[20]. En caso de incomparecencia ante el Tesoro, precisaba el documento, no por ello dejaría de estar en libertad, a poco que sus fiadores pagasen su deuda efectiva, pues ningún motivo justificaba que estuviera detenido por más tiempo. Como se ve, entre su encarcelamiento y la provisión real habían transcurrido ya varios meses. ¿En qué momento Vallejo se decidió a obedecer? Si es que lo hizo sin tardar demasiado, podemos pensar que Miguel fue liberado en enero, a no ser que la fianza que se le impuso le obligara a permanecer encarcelado más tiempo. De todos modos, estamos seguros de que nunca fue a Madrid a dar las aclaraciones esperadas, como se deduce de dos nuevos intentos hechos por los agentes del Tesoro, con poca convicción y sin éxito alguno[21].

Al cabo de varios meses pasados en Sevilla y, luego, en Esquivias, durante los cuales no sabemos prácticamente nada de él, Cervantes se encuentra en Valladolid. A consecuencia del traslado de la Corte a esta

[20] En 1598 y 1603. Ver Sliwa, 1999, pp. 302 y 309.

[21] Sliwa, 1999, p. 301.

ciudad en 1601, decidido por el duque de Lerma tras el advenimiento de Felipe III, las hermanas del escritor habían compartido el éxodo de cuantos vivían en Madrid a la sombra de Palacio. Pero no fue una decisión precipitada. La partida de Andrea, la mayor, cuyas labores de punto gozaban del favor de la buena sociedad, se produjo probablemente en 1604, al volver la primavera. Se marchó en compañía de Magdalena, su hermana, de Constanza, su hija, y de Isabel, la hija natural de Miguel. En cuanto a éste, no parece haberse reunido con sus hermanas hasta comienzos del verano[22]. En esa misma fecha había encontrado para el *Quijote* un editor en la persona de Francisco de Robles, el hijo y sucesor de Blas de Robles que, veinte años antes, había publicado *La Galatea*. El éxito inmediato que conoció el libro, cuya primera edición fue publicada al final del mismo año, se trasluce en varios indicios: la segunda edición madrileña, iniciada en marzo de 1605 y que verá la luz antes del verano, así como el nuevo privilegio, conseguido en febrero por el autor, y que ampliaba a Portugal y Aragón el que se había concedido únicamente para Castilla. También las cabalgatas, los bailes, las mascaradas que dieron a conocer a los que no sabían leer las figuras del caballero y de su escudero. Precisamente, el 10 de julio del mismo año, se les vio desfilar en Valladolid durante las fiestas celebradas el día del Corpus. El motivo de estas fiestas era el bautismo del futuro Felipe IV, y gozaron de la presencia de Lord Howard, el embajador inglés venido para ratificar las paces firmadas un año antes con el rey Jacobo I[23]. El cronista Pinheiro da Veiga, por las mismas fechas, nos cuenta que un intermedio burlesco fue ofrecido en sainete a los espectadores de la corrida de toros celebrada en la Plaza Mayor. Apareció en él «un don Quijote que iba en primer término como aventurero […] y Sancho Panza, su escudero, delante. Llevaba unos anteojos para mayor autoridad y bien puestos, y la barba levantada»[24].

Dicha corrida fue marcada por un hecho que dio que reír: uno de los caballeros que se habían lanzado en la plaza fue derribado por un toro bravo. Esta caída, que no valió más que contusiones a su víctima, inspiró a un poeta que se ha identificado a veces con Góngora, unas décimas que no carecen de gracia y cuyo comienzo es como sigue:

[22] Salazar Rincón, 2006, p. 159.

[23] Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, en Rodríguez Marín, 1947, p. 110.

[24] Rodríguez Marín, 1947, p. 110. Esta intervención correspondió a la entrada del 10 de junio.

Cantemos a la gineta
y lloremos a la brida
la vergonzosa caída
de don Gazpar de Ezpeleta[25].

Pocos días después, el 27 del mismo mes, Gaspar de Ezpeleta era herido de muerte en duelo junto al Rastro de los carneros, delante de la casa donde vivía Cervantes con los suyos. Nacido en 1567 en Pamplona, este caballero santiaguista llevaba en la corte una vida disipada. Las dos heridas profundas que recibió fueron dadas, con toda probabilidad, por un tal Melchor Galván, un escribano real que vivía muy cerca y cuya esposa, Inés Hernández, era amante, con notoriedad pública, del tal don Gaspar. Recogido por el escritor, pero llevado luego al apartamento que ocupaba Juana de Gaytán, vecina y amiga de Cervantes, donde fue curado por Magdalena, su hermana, murió a los dos días sin haber aclarado las circunstancias del duelo. El alcalde Villarroel, que se hizo cargo del caso, orientó en seguida sus investigaciones hacia los moradores de la casa, como para mantener a salvo al escribano con el cual mantenía relaciones y al que Francisco de Camporredondo, criado de Galván, había acusado en su deposición. Al parecer, este procedimiento se benefició de las insinuaciones de una beata, Isabel de Ayala, que moraba en el desván de la misma casa. Implicado a pesar suyo en este asunto, Miguel, en compañía de otras diez personas, dio con sus huesos en la cárcel de corte. Pero la injusticia cometida era demasiado flagrante para que los presuntos sospechosos permanecieran encarcelados, y las nuevas declaraciones recogidas por el alcalde, empezando por la de la dueña del mesón donde se alojaba Ezpeleta, bastaron para que se les pusiera en libertad provisional el 5 de julio, al cabo de 48 horas. Solicitaron que se pusiese témino a esta residencia vigilada y, el 18 del mismo mes, su demanda fue admitida, dándose carpetazo al caso[26].

Ofrecen singular interés las cinco series de declaraciones sucesivamente consignadas en el sumario del proceso. Además de la luz que

[25] Góngora y Argote, *Obras completas*, p. 418.

[26] Ver Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, pp. 455-537. Los reproduce Sliwa, 1999, pp. 315-333. El primer documento reproducido (p. 315) comporta un error en el título. En vez de «Declaración del alcalde Gaspar de Ezpeleta», hay que leer: «Declaración al alcalde [Villarroel] de Gaspar de Ezpeleta». En fecha más reciente, el texto ha vuelto a ser editado por Carlos Martín Aires (Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005).

arrojan tanto sobre el lugar del encuentro, próximo al Rastro nuevo, al sur de la ciudad, como sobre la casa donde vivía Cervantes, nos muestran el énfasis con que las mujeres declarantes destacan el recato que solían guardar. Semejante insistencia no sólo se explica por la hora nocturna del duelo, sino, con toda probabilidad, como respuesta a las declaraciones de la beata acerca de las «libertades», supuestas o efectivas, de las moradoras de la casa, inferidas de las visitas masculinas que recibían las «Cervantas» de varios conocidos del escritor. Mención especial se merece, entre estos visitantes, Simón Méndez, tesorero general y recaudador mayor de los diezmos de la mar de Castilla y de Galicia. Había regalado a Isabel de Saavedra, hija natural de Miguel, un faldellín que «le había costado más de ducientos ducados»[27]. Pero, más que el estilo de vida de Isabel y de su prima Constanza, interesan las informaciones que nos da el documento sobre los contactos del escritor con varios hombres de negocios: no sólo el ya mencionado Méndez, sino el genovés Agustín Raggio. La dificultad está en saber qué asuntos pudo tratar con ellos un ex-recaudador de impuestos cuyas complicaciones con el Erario público, además de valerle varios meses de encarcelamiento en Sevilla, no habían terminado por aquellas fechas[28].

¿Qué balance podemos sacar, a fin de cuentas, de estos episodios? Descontando la prisión de Castro del Río, que no parece haber tenido mucha trascendencia, todos nos proyectan más allá de la mera trama del vivir cervantino para conectar, de un modo u otro, con el quehacer del escritor y su labor creadora. ¿Se puede incluir entre ellos la orden de arresto fulminada en 1569 contra el estudiante que hirió en duelo a Antonio de Sigura? Claro que sí. Caso de que aquel «Miguel de Zervantes» fuera el futuro autor del *Quijote*, esta provisión real hizo que tuviera que irse a otras tierras durante varios años, ampliando así el marco de sus observaciones. Además, si bien perdió el uso de la mano izquierda, combatiendo contra los turcos en Lepanto, más le valió recibir esta herida que padecer el castigo previsto: de ser privado de la mano derecha, hubiera sido apartado sin remisión del campo de las letras. Por lo que se refiere al cautiverio argelino, las fuentes documentales que nos informan sobre el particular deben cruzarse, no sólo con su teatralización en *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*, sino, como ya vimos, con la reelaboración que nos ofrece la historia del Cautivo. No conviene,

[27] Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, p. 506.
[28] Ver Alonso Cortés, 1947-1948.

desde luego, tomar al pie de la letra el relato de Ruy Pérez de Viedma. Pero otro error sería negarle, en un exceso de hipercriticismo, cualquier valor testimonial. Los documentos que suelen aprovechar los biógrafos de Cervantes reordenan, deforman u ocultan, a veces, los hechos ocurridos, y conviene manejarlos con precaución. Así, por ejemplo, en la *Topographía e historia de Argel*, firmada por Diego de Haedo, pero obra probable del Doctor Antonio de Sosa, la relación de los intentos de fuga de Miguel no puede separarse de la requisitoria del autor contra la ciudad y sus piratas, lanzada con el fin de sacar la opinión española de su indiferencia y estimular la obra de las órdenes redentoras[29]. Las escrituras notariales referentes al caso se centran en las gestiones emprendidas por la familia del escritor para conseguir su rescate; y en cuanto a las deposiciones de amigos y compañeros, fueron reunidas a petición del excautivo en las dos informaciones de 1578 y 1580, como respuesta a los alegatos infamantes de sus enemigos. A diferencia de estos testimonios, el cuento del Cautivo nos restituye de modo insustituible, envuelta en el ropaje de una «fábula mentirosa», la forma en que Cervantes interiorizó una experiencia excepcional[30]. Finalmente, más allá de las obras que llevan la huella del cautiverio, ¿cómo no recordar que, a los pocos años de volver a España, iba a hacer representar en los corrales madrileños *El cerco de Numancia*? Si esta tragedia pervive todavía entre nuestros contemporáneos, es, entre otras razones, porque el sacrificio de los defensores de la ciudad celtibérica se les aparece como un himno a la libertad.

Otro tanto puede decirse del encarcelamiento de 1597. Si hemos de dar fe a lo que nos dice el narrador en el prólogo a la «Primera parte» del *Quijote*, «el estéril y mal cultivado ingenio» suyo engendró «la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo [...], bien como quien se engendró en una cárcel donde toda incomodidad tiene su asiento

[29] Ver Camamis, 1977, pp. 124-150. En la *Topographía* se nos dice que «del cautiverio y hazañas de Miguel de Cervantes pudiera hacerse particular historia» (fol.185 de la ed. original y p. 165 del tomo III de la reed. de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1929). Anteriormente a esta atribución, se había sugerido que, entre las fuentes utilizadas en la elaboración de esta obra tal vez figurasen informes debidos a Cervantes, cuyo segundo intento de evasión se relata aquí con todo detalle. De ahí el que otro especialista llegara a defender —sin ganar nuestra convicción— la paternidad cervantina de la *Topographía*. Ver Eisenberg, 1996.

[30] Ver Garcés, 2002 y, desde un enfoque más amplio, Márquez Villanueva, 2010, pp. 16-120.

y donde todo triste ruido hace su habitación»[31]. Puede ser que dicha cárcel sea la de Sevilla; pero no es que Cervantes, forzado a la inacción, tomara la pluma durante su estancia para dar a luz esta historia, sino que vio surgir en él la idea del libro que saldría, seis años más tarde, de la imprenta de Juan de la Cuesta. Sólo que a falta de indicaciones sobre lo que hizo al recobrar su libertad, no estamos en condiciones de decir si aquel engendro se concibió como mera novela corta o, más bien. como primer esbozo de una obra de mayores proporciones. Queda finalmente la breve detención en Valladolid, consecutiva a la muerte violenta de Gaspar de Ezpeleta. Entre los datos recogidos en la información del juez Villarroel, figura una frase consignada en la declaración de Andrea de Cervantes. A la pregunta que se le hace, contesta describiendo a su hermano como «hombre que escribe e trata negocios, y que por su buena habilidad tiene amigos»[32]. Por mucha habilidad que tuviera Miguel en estos negocios, vemos que a su hermana se le apareció, antes que nada, como «un hombre que escribe», siendo este verbo un intransitivo, en el sentido que registra el *Diccionario de Autoridades*, de «componer libros [...] y otras obras y dejarlas escritas e impresas». ¿Qué obras? Por supuesto, la que se llamaría más tarde Primera parte del *Quijote*, recién publicada y reeditada, pero también, con toda probabilidad, algunas de las novelas todavía en el telar, entre las cuales tres, al menos, sitúan parte de la acción a orillas del Pisuerga: *El licenciado Vidriera*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*[33].

A los pocos meses de liberado, Cervantes va a abandonar definitivamente Valladolid para volver a Madrid, otra vez sede de la Corte. Durante los diez años que le quedan de vida, ya no tendrá que defenderse contra jueces y carceleros. De ahí el cambio que se observa en su manera de presentarse. En 1590, en el memorial dirigido al Consejo de Indias, empezaba recordando sus «jornadas de mar y tierra» y su cautiverio argelino[34]. En 1613, en el conocido autorretrato del prólogo a las *Novelas ejemplares*, se nos aparece primero como «autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*», y sólo después como quien fue «soldado

[31] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, «Prólogo», vol. I, p. 9.

[32] Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, p. 518; Sliwa, 1999, p. 327.

[33] Ver Salazar Rincón, 2006, pp. 192-202, el cual se centra únicamente en los negocios que hubo de tratar el hermano de Andrea de Cervantes.

[34] Sliwa, 1999, p. 225.

muchos años y cinco y medio cautivo»[35]. Así pues, al reivindicar ante los lectores su nombre y su fama, Cervantes invierte, por decirlo así, el paso de las armas a las letras. Es que, ahora, sus libros prevalecen sobre sus hojas de servicios, en esta reivindicación marcada no sólo por el legítimo orgullo de un escritor reconocido, sino por el gozo de una libertad definitivamente recobrada.

[35] Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 16-17.

«AQUEL SEGUNDO QUE SÓLO PUDO DARSE A SÍ TERCERO»: CERVANTES Y FELIPE II

Felipe II y Miguel de Cervantes se han convertido en figuras señeras que, con el correr de los siglos, han venido a plasmar, si bien desde distintos enfoques y de diferente manera, una representación emblemática de la España aurisecular. El primero, en virtud de la llamada leyenda negra, ha sido considerado, hasta una época relativamente reciente, como el símbolo de una nación retrógrada, crispada en la afirmación y defensa de sus propios valores, reacia a los cambios originados por el advenimiento de los tiempos modernos[1]. El segundo, tras haber sido exaltado por el cervantismo decimonónico como la máxima encarnación del casticismo hispano, ha suscitado, a impulso de Américo Castro, una amplia remodelación, llegando a perfilarse como el despreciador sutil de todos los conformismos de su tiempo[2].

Esta doble visión ha sido puesta en tela de juicio, no sin razón, por la labor historiográfica de los últimos decenios. En tanto que la personalidad y el legado de Felipe II se merecen ahora una valoración más equilibrada[3], las aproximaciones actuales al mundo de Cervantes suelen centrarse, preferentemente, en todo lo que nos aparta de una interpretación unívoca de su obra[4]. Sin embargo, para quienes siguen apegados a

[1] Una sugestiva aproximación a la leyenda negra antifilipina se encuentra en Pérez, 1999, pp. 11-21. Para una visión de conjunto, García Cárcel, 1992.

[2] Esta remodelación, forjada por Castro (1925) se mantiene, aunque desde nuevos supuestos, en los libros que escribió posteriormente al cambio de rumbo iniciado con Castro (1948), y especialmente en Castro (1966).

[3] Emprendida en Braudel, 1949, esta valoración se comprueba en Braudel, 1999. Otras muestras, además del citado libro de Pérez, son Parker, 1984 y Kamen, 1997.

[4] Algo que se infiere del estado actual de los estudios cervantinos, en vista de muchas de las contribuciones publicadas en los últimos diez años.

una visión mítica del devenir de la monarquía hispana, el rey prudente y el manco de Lepanto, a pesar de pertenecer a dos generaciones distintas, han llegado a formar una especie de *Janus bifrons*, encarnando de manera contrastiva la tensión de dos Españas de signo opuesto: una cerrada, otra abierta, una ortodoxa, otra heterodoxa, una mayoritaria, otra minoritaria, una que fue, otra que no pudo ser.

No se trata de desacreditar la reunión de estas dos figuras, sino que merece contemplarse desde otra perspectiva que creemos más exacta: en vez de pretender confrontar a dos arquetipos desligados de su respectiva circunstancia, conviene asociarlos como personas, situándolas en el terreno de las relaciones concretas que llegaron a establecer. Dos trayectorias paralelas vertebran, durante treinta años, estas relaciones. La primera, la de los contactos episódicos que pudieron existir —por vía escrita y, desde luego, indirecta— entre el soldado de Lepanto y el rey prudente, nos lleva de un encarcelamiento frustrado del primero, decretado en 1569 por Real providencia, a su excarcelamiento efectivo, como consecuencia de una Provisión real de 1597. La segunda, la de los sucesivos perfiles del monarca que nos ofrecen los escritos cervantinos, se inicia en 1568, con la primera poesía que se conserva de Cervantes, dedicada a la reina Isabel de Valois, para concluir en 1598, con las quintillas que compone en loor del rey difunto. Entre estas dos fechas median cuatro etapas de una vida más bien oscura, durante la cual el futuro autor del *Quijote* no hace más que breves incursiones en el mundo de las letras: una coincide con el período en que asoma al escenario de la «gran historia» (1569-1580); otra se inicia con el regreso a España, después del cautiverio argelino (1581-1587); por fin, las dos últimas abarcan el llamado episodio andaluz (1587-1592 y 1592-1598). Tan sólo después de la muerte de Felipe II, en los primeros meses de 1605, Cervantes se impone como el primer prosista de su tiempo; pero la obra que sella su triunfo lleva, sin la menor duda, la huella de un reinado ya concluso durante el cual forjó su ser y existir.

La partida de Cervantes a Italia, probablemente consecutiva a la Real providencia del 15 de septiembre de 1569, suspende lo que podía haberse convertido en una relación de escritor a mecenas, por culpa de un duelo en que quedó herido —se supone que por él— un maestro de obras llamado Antonio de Sigura[5]. El soneto dedicado por quien no

[5] Simancas, Registro General del Sello 9, leg. de setiembre, año 1569, en Sliwa 1999, pp. 38-39. El que el protagonista de este duelo fuese un homónimo del escritor es opinión defendida por José Manuel Bailón Blancas (ver Bailón Blancas, 2001).

pasaba de ser un poeta novato a Isabel de Valois, esposa del «ínclito rey del ancho del suelo hispano»[6], había sido preludio a su contribución a las exequias ofrecidas el año siguiente por su maestro, Juan López de Hoyos, a la memoria de la joven reina, muerta a los 20 años[7]. Pero el volumen preparado por el rector del Estudio de la Villa sale de las prensas en 1569, en un momento en que Cervantes se encuentra ya en Roma tras haber escapado, al parecer, de la justicia. Queda así frustrada su tímida entrada en la república de las letras, así como su ingreso en las aulas universitarias, en tanto que, de Roma a Argel, pasando por Lepanto, Modón y Túnez, la vida que lleva en adelante es, primero, la de un camarero del joven cardenal Acquaviva, luego, la de un soldado de los tercios españoles y, por fin, la de un cautivo de rescate que no consigue evadirse a pesar de cuatro intentos fallidos.

Ni su valiente conducta en la batalla de Lepanto[8] ni las cartas de recomendación que le dieron en Italia don Juan de Austria y el duque de Sessa, ni el trato que pudo mantener en Argel con el rico renegado esclavón Agi Morato, en un momento en que éste resultaba implicado en unas aperturas previas a las grandes treguas hispano-turcas de 1579-1581, parecen haber preparado un contacto directo del humilde Miguel de Cervantes con Felipe II[9].

Hay que acudir por lo tanto a las ficciones cervantinas para encontrar, en la comedia de *El Trato de Argel*, compuesta pocos meses después de terminado el cautiverio, una súplica a Felipe II. La dirige el cautivo Saavedra «al gran Filipo», a la hora en que el rey reúne en Badajoz a las tropas que le van a acompañar a Portugal, animándole a cambiar de rumbo para tomar Argel, donde treinta mil esclavos cristianos anhelan

[6] «Soneto de Miguel de Cervantes a la reina Doña Isabel Segunda», en Cervantes, *Obras completas*, p. 1167.

[7] *Historia y Relación*, 1569, pp. 145-146, 148-149 y 157-162. Las «Cuatro redondillas castellanas a la muerte de Su Majestad» y «La elegía que, en nombre de todo el estudio, el sobredicho [Miguel de Cervantes] compuso» se encuentran en Cervantes, *Obras completas*, pp. 1167b-1169b.

[8] Según el testimonio de dos de sus compañeros, Mateo de Santisteban y Gabriel de Castañeda, Cervantes, a pesar de estar malo y con calentura el día de la batalla, declaró «que mas queria morir peleando por dios e por su Rei, que no meterse so cubierta» (Sevilla, Archivo General de Indias, en Sliwa, 1999, pp. 51-52).

[9] Acerca de las relaciones que pudo mantener Cervantes con Agi Morato, ver Canavaggio, 2000a.

en vano su liberación[10]. Por cierto, no tenía el monarca por qué emprender semejante conquista, a todas luces fuera de temporada en un momento en que el Mediterráneo estaba saliendo de la «gran historia»; sin embargo, el interés de esta arenga radica en el compromiso personal del escritor. Confiere a su portavoz un acento conmovedor que se comunicará a su vez a la famosa *Epístola a Mateo Vázquez*, considerada hasta hace poco como una falsificación del siglo XIX, cuyo desconocido autor aprovecharía, para fabricarla, el parlamento de Saavedra[11].

Al volver Cervantes a España en 1580, se abre un nuevo capítulo en la historia de sus relaciones con el rey. Esta vez, cabe pensar que bien pudo llegar a comparecer ante él en Tomar, donde Felipe II había ido a reunir a las Cortes portuguesas, a no ser que se limitara a entrevistarse con uno de sus colaboradores directos, Mateo Vázquez o Francisco de Toledo, para ser pronto comisionado a Orán: un episodio documentado por varias cédulas de pago fechadas en mayo de 1581[12], y al que recordará más tarde en el memorial de 1590[13]. Aunque su objeto exacto siga sin aclarar, hubo de relacionarse con la alarma que desencadenó la llegada a Argel, en julio de 1581, del temido Euchalí, alarma que pronto se esfumó con el regreso a Estambul del almirante turco, en septiembre del mismo año. En esta circunstancia, el alcaide de Mostagán —posible converso o renegado citado a veces como don Felipe Hernández de Córdoba— bien pudo facilitar al enviado del rey informaciones recogidas y traídas por él a la corte, como solían hacer tantos otros correos de avisos urgentes coordinados por los servicios secretos españoles[14].

Una vez cumplida esta misión, tan sólo testimoniada en sus aspectos materiales, Cervantes parece haber penetrado, aunque fugazmente, en el mundo de las intrigas que se tramaban en la corte entre partidarios y adversarios de una política de colaboración con la Santa Sede: Antonio Pérez y Gaspar de Quiroga, por un lado, y por otro, Mateo Vázquez y

[10] *El trato de Argel*, jornada primera, vv. 393-462, en Cervantes, *Obras completas*, pp. 830b-831a.

[11] Puesta en duda por Antonio Rodríguez-Moñino, la paternidad cervantina de la *Epístola a Mateo Vázquez* ha sido defendida hace poco con nuevos argumentos. Ver Gómez Sánchez-Molero, 2008.

[12] Legajo núm. 2653 de la Contaduría Mayor de Cuentas (Sliwa, 1999, pp. 120-121).

[13] «Miguel de Cervantes Saavedra, sobre que se le haga merced» (6 de junio de 1590), Sevilla, Archivo General de Indias (Sliwa, 1999, pp. 224-225).

[14] «y el miguel de çerbantes fue el que traxo las cartas y auisos del Alcayde de Mostagan…» (Sliwa, 1999, p. 225). Ver al respecto Sola y De la Peña, 1995, pp. 156-182.

Antonio de Eraso. No estamos en condiciones de concretar el papel que pudo desempeñar en este complicado asunto, marcado, en 1578, por el asesinato de Juan de Escobedo, el secretario de don Juan de Austria[15]. Pero lo cierto es que entre aquellos con quienes el escritor llegó a tener un trato directo, cabe señalar, además de Mateo Vázquez, a Antonio de Eraso, miembro del Consejo de Indias y firmante del privilegio de *La Galatea*, publicada en 1585[16]. A Eraso va destinada una carta autógrafa de Cervantes, escrita en 1582 y hallada en 1954 en Simancas, donde declara que se entretiene en «criar Galatea», mientras espera sin mucha ilusión alguna noticia de las plazas vacantes en las Indias[17].

En este contexto se sitúa, por un lado, la exaltación, en *El cerco de Numancia*, de la incorporación de Portugal a la corona: feliz acontecimiento del que se vale el río Duero, en una profecía *post eventum*, para ensalzar esta vez la conquista —«intento sano» del «segundo Filipo sin segundo»[18]— y celebrar el apogeo temporal y espiritual de España. Esta visión providencial del porvenir de la monarquía hispana coloca en su debida perspectiva, relativizándola, la destrucción de la ciudad cercada por los ejércitos de Escipión y concluida por el suicidio de los numantinos. Dentro del mismo entorno debe colocarse *La Galatea*, ya que se presta a una lectura en clave que, si bien no agota su significado, no deja de iluminar varios aspectos de la novela: especialmente la presencia, bajo el ropaje pastoril, de personajes de la corte filipina, aquí llamados Larsileo y Astraliano[19]. Al mismo tiempo contribuye a conferir nueva trascendencia a la repentina partida de Cervantes a Andalucía, en un año —1587— en que se estaba disolviendo en la corte el partido castellanista tras la muerte de varios de sus miembros.

Un tercer capítulo, que se inicia con esta partida, nos muestra a Cervantes ya comisario, desempeñando, durante cinco años, actividades de recaudador de trigo y aceite. Estas tareas ingratas, a la par que lo hacen participar, modestamente, en los preparativos de la Armada Invencible, lo apartan casi por completo de su labor de escritor. Pero

[15] Kamen, 1997, pp. 170-176.

[16] *La Galatea*, en *Obras completas*, pp. 11-12.

[17] Simancas, *Guerra Antigua*, leg. 123, núm. 1 (Sliwa, 1999, pp. 124-125).

[18] *Tragedia de Numancia*, jornada primera, vv. 509-512, en Cervantes, *Obras completas*, p. 856a.

[19] Ver la Introducción de López Estrada y López García-Berdoy a su edición de Cervantes, *La Galatea*, pp. 69-76.

no le permiten conseguir oficio en el ultramar, entre los cuatro que se atreve a solicitar: su memorial del 21 de mayo de 1590, en el cual pide que se le haga merced de sus servicios, le vale una negativa del secretario del Consejo de Indias[20]. Tan sólo le queda, a título de compensación, el reconocimiento que hace de su valor su superior directo, Pedro de Isunza, en una carta al rey, escrita en enero de 1592, llamándole «hombre honrado y de confianza»[21]: reconocimiento merecido, si recordamos con qué valentía, en una petición de diciembre del mismo año, elevada a su majestad, Cervantes asumió la responsabilidad exclusiva de las sacas de trigo y cebada efectuadas en Málaga y Antequera y por las cuales había sido acusado Isunza[22].

El único testimonio que se conserva entonces de su actividad literaria es precisamente el que nos ofrecen las dos *Canciones* a la Armada contra Inglaterra, de discutida autenticidad. La primera se dice nacida de las «varias nuevas» que se dieron de la expedición, antes de conocer la suerte contraria que tuvo[23]. La segunda, compuesta después de la derrota, es un llamamiento dirigido al monarca, «segundo en nombre y hombre sin segundo, / coluna de la fee segura y fuerte»[24], para que emprenda, sin tardar más, una nueva expedición, esta vez vencedora, con la ayuda de sus súbditos: un detalle que cobra un sabor un tanto irónico, si recordamos las pocas ganas con que clérigos y campesinos solían colaborar con Cervantes en sus comisiones, así como el encarcelamiento que éste padeció, en septiembre de 1592, en Castro del Río, por haber embargado varias cantidades de trigo pertenecientes a los canónigos del lugar[25].

El último capítulo es el que abren las nuevas comisiones desempeñadas por Cervantes en el reino de Granada, esta vez como recaudador de impuestos y alcabalas. Estos años ven surgir otra serie de dificultades con el Erario público, las cuales se traslucen en una carta al rey de noviembre de 1594[26] y en una real provisión por la que le contesta el monarca[27]. Más aun, aparecen marcados por nuevos sinsabores, ocurridos a raíz de la quiebra del banquero Simón Freire, en cuya casa Cervantes había

[20] Sliwa, 1999, pp. 225-226.
[21] Simancas, Secretaría de Guerra, Mar y Tierra, leg. 363 (Sliwa, 1999, p. 240).
[22] Simancas, Expedientes de Hacienda, leg. 516, fol. 96 (Sliwa, 1999, pp. 259-260).
[23] Cervantes, *Obras completas*, pp. 1174a-1176b.
[24] Cervantes, *Obras completas*, pp. 1176b-1178a.
[25] Sliwa, 1999, p. 257.
[26] Simancas, Contaduría y Juntas de Hacienda, leg. 324 (Sliwa, 1999, p. 288).
[27] Simancas, Contadurías Generales, leg. 1745, copia 2 (Sliwa, 1999, pp. 288-289).

depositado el saldo del dinero cobrado. Estos sinsabores culminan con su encarcelamiento en Sevilla, por culpa de un abuso de poder del juez Vallejo. El escritor no tarda a elevar una demanda al rey, a la cual éste contesta, el 12 de enero de 1597, con una provisión por la cual conmina a Vallejo a soltar al prisionero bajo fianza[28].

Al año siguiente muere Felipe II: acontecimiento del que brotó el famoso soneto *Al túmulo del rey en Sevilla*, reivindicado por Cervantes como «honra principal de [sus] escritos»[29]. En él dos bravucones se admiran ante una maravilla que se revela ser el catafalco levantado el 24 de noviembre de 1598, en la catedral hispalense, para honrar al monarca difunto. A la exclamación del primero de los dos valentones: «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza / y que diera un doblón por describilla!» hace eco la respuesta desengañada del compañero, rematada por el comentario irónico del poeta, al tanto de la querella de vana precedencia, entre la Audiencia territorial y la Inquisición, que entorpeció los preparativos del acto:

> Esto oyó un valentón y dijo: «Es cierto
> lo que dice voacé, seor soldado,
> y quien dijere lo contrario, miente.»
>
> Y luego, encontinente,
> Caló el chapeo, requirió la espada,
> Miró al soslayo, fuese y no hubo nada[30].

Aquella muerte regia marca luego de su sello las quintillas que se dicen compuestas por Cervantes en memoria del monarca, en las cuales vemos a las claras cómo sus reveses militares corren pareja con el desastre financiero de los últimos años del reinado:

> ¿Por dónde comenzaré
> a exagerar tus blasones,
> después que te llamaré
> padre de las religiones
> y defensor de la fe?
> […………………]
>
> Quedar las arcas vacías
> donde se encerraba el oro

[28] Simancas, Contadurías Generales, leg. 1745 (Sliwa, 1999, pp. 300-302).
[29] *Viaje del Parnaso*, cap. IV, v. 38; Cervantes, *Obras completas*, p. 1199a.
[30] Cervantes, *Obras completas*, pp. 1179b-1180a.

que dicen que recogías,
nos muestras que tu tesoro
en el cielo lo escondías[31].

Esta irónica despedida nos permite apreciar el camino recorrido desde los años en que el río Duero exaltaba, en *El cerco de Numancia*, la misión providencial de Felipe II. ¿Será que Cervantes se dejó llevar por sus desilusiones personales hacia una revisión drástica del reinado? No hay por qué afirmarlo. En *La gran sultana*, publicada en 1615, un año antes de la muerte del escritor, se hace un nuevo y cálido elogio de «aquel segundo que sólo pudo darse a sí tercero»[32]. Si es que hay indirecta en este elogio, sería más bien en contra de Felipe III, cuya figura, aunque también resulte aquí ensalzada, mal podía equipararse con la de su padre. Cervantes compartió, pues, la admiración de sus compatriotas por un monarca que tuvo acceso, como pocos, a una perspectiva global de los problemas con los que tuvo que enfrentarse, llegando a desempeñar, hasta el límite de sus fuerzas, el papel que le correspondía asumir. Pero también supo ver cómo, en la última década del reinado, estos problemas, si bien no tuvieron mayor envergadura que los que habían surgido en los años de Lepanto o de la incorporación de Portugal, al menos llegaron a ser de otra índole. Al mismo tiempo, no dejó de intuir, con innegable perspicacia, lo que pudo ser el peso de la edad y de las enfermedades, así como el de la muerte de tantos seres próximos, sobre un hombre que, con el correr de los años, se reveló prisionero de un destino en el que poco podía hacer.

Sobre este trasfondo se recorta el *Quijote*, cuya primera parte sale de la imprenta de Juan de la Cuesta a finales de diciembre de 1604, siete años después de la muerte de Felipe II, en un momento en que la sede de la corte, por voluntad de su hijo y del duque de Lerma, se encuentra en Valladolid. Por cierto, pocas son las alusiones directas que pueden rastrearse en la novela a la persona y al reinado del Rey prudente: tan sólo Ruy Pérez de Viedma, el protagonista del cuento interpolado del Cautivo, compuesto a todas luces en la última década del siglo XVI, se refiere a «nuestro buen rey don Felipe» al relatar su propio alistamiento en la Santa Liga, confiada al mando de don Juan de Austria, hermano natural del

[31] Cervantes, *Obras completas*, p. 1180a.

[32] *La gran sultana*, jornada primera, vv. 1044-1045, en Cervantes, *Obras completas*, p. 1012a.

monarca[33]; y, más adelante, al recordar las circunstancias en que se perdió, dos años después de Lepanto, el fuerte de La Goleta, coincide de modo implícito con el sentir del rey: aprueba el abandono de una plaza sin verdadero interés estratégico y la renuncia, por dolorosa que fuera, al reino de Túnez, conquistado, un año antes por don Juan, en contra del parecer de su hermanastro[34]. Ahora bien, más allá de estas referencias esporádicas, la aventura de don Quijote se arraiga en un espacio ficticio que no es calco de la realidad que conoció el escritor, sino síntesis artística de datos dispersos, procedentes de la experiencia viva que este autor tuvo de la España en que vivió. Una síntesis orientada por una doble finalidad artística: por un lado, anclar en lo cotidiano el designio de un hidalgo que pretende resucitar la andante caballería; por otro, manifestar la resistencia de seres y cosas ante este proyecto disparatado. De ahí, en esta representación peculiar de lo «particular histórico», la función clave desempeñada por la parodia de los libros de caballerías: una parodia que no agota el significado de esta representación, sino que coloca en su debida perspectiva el mundo imaginario elaborado por el caballero manchego.

Dicho mundo, como todos sabemos, brota de una contradicción según la cual el ingenioso hidalgo pretende enderezar los entuertos del presente sirviéndose de las armas del pasado. Pero no basta con concluir de esta paradoja que don Quijote, en la confluencia de lo antiguo y de lo nuevo, vendría a encarnar los fantasmas de una España petrificada en el ocaso de un reinado ya concluso. A decir verdad, su aventura tiene otro sentido y alcance: es la mediación que, por la magia de una escritura, nos permite dar el salto ecuestre que, como observó Pierre Vilar, nos lleva de los fundamentos históricos del irrealismo español, característico de aquel ocaso, a la autocrítica cervantina, tierna y amarga a la vez, de este mismo irrealismo[35]. Quien fue capaz de hacer posible este salto tenía que pertenecer a la España de Felipe II; pero, para decirlo con palabras de Antonio Domínguez Ortiz, este hombre vivió «lo suficiente para contemplar el tránsito de un siglo a otro y de un reinado a otro, con todos los cambios que comportaba ese tránsito»[36].

[33] *Don Quijote de la Mancha*, I, 39, Cervantes, *Obras completas*, p. 275b.

[34] *Don Quijote de la Mancha*, I, 39, Cervantes, *Obras completas*, pp. 276a-277a.

[35] Vilar, 1967. Este artículo desarrolla, desde otra perspectiva, los planteamientos básicos de otro trabajo clásico del mismo autor en Vilar, 1989.

[36] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. Rico), vol I, p xcv.

«DE LENGUA EN LENGUA Y DE UNA EN OTRA GENTE»: LAS EXPERIENCIAS LINGÜÍSTICAS DE CERVANTES

Cualquier intento para dar cuenta de lo que pudo ser la formación lingüística de Cervantes nos enfrenta con una dificultad previa: la que plantean las lagunas y oscuridades de su biografía[1]. Así y todo, al repasar las etapas de su vida azarosa para examinar la huella que ésta dejó en sus obras, nos llaman la atención las múltiples referencias a las diversas lenguas del mundo. Estas referencias, por supuesto, no están ordenadas en un cuerpo de doctrina, sino que reflejan las experiencias de los hablantes que intervienen en las ficciones cervantinas, manifestando el dominio que cada uno llega a tener de su propio idioma, así como su capacidad para compartir con otros una misma lengua, y esto sin descartar las apuestas, las dificultades y hasta los peligros que supone cualquier forma de intercomunicación entre seres procedentes de diferentes naciones.

Nos gustaría conocer las circunstancias exactas en que Cervantes inició el aprendizaje de su lengua materna. Difícil se nos hace determinar cuándo y cómo aprendió a leer y a escribir, en qué condiciones inició el estudio de las primeras letras y, más adelante, qué grado de conocimiento alcanzó de las dos lenguas clásicas. Cabe pensar, con José Manuel Blecua, que se formaría en aquel «complejo sistema educativo de origen grecolatino» en el que se combinaban «el aprendizaje conjunto de hablar y escribir con la lectura de autores» que luego servirían «de modelo o, simplemente, de autoridad»[2]. Es poco probable que llegara a saber mucho griego; pero podemos inferir cierta familiaridad con el latín de las referencias a la Vulgata que pone en boca de Tomás Rodaja,

[1] «Tan escasa de noticias como llena de sinuosidades», Castro, 1967, p. 169.

[2] Blecua, 2004, p. 1119.

o de los versos de Virgilio, Horacio u Ovidio que cita de vez en cuando, si bien alguna vez de manera inexacta. Por ello no se le puede llamar «ingenio lego», calificativo que le aplicó Tamayo de Vargas, aunque engastándolo en un elogio —«ingenio, aunque lego, el más festivo de España»— que parece consagrar a Cervantes como autor de aquel libro de burlas y entretenimiento que fue el *Quijote* para sus primeros lectores. De hecho, no cabe dudar del respeto que se merecen, en su obra, aquellos que aprenden griego y latín en Salamanca, como Diego de Avendaño, en *La ilustre fregona*, o el hijo de don Diego de Miranda, en la segunda parte del *Quijote*: acceden de esta forma al «primer escalón de las ciencias», si bien el desprecio del joven poeta hacia los «modernos romancistas», al suscitar la defensa por don Quijote de los que escriben en su propio idioma, es el primer momento de una dialéctica en la cual la literatura se va haciendo vida. Pero otra cosa es el uso indiscreto del latín denunciado en sus dos extremos por Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros*. Por un lado, el de los que se pretenden «romancistas»; y, en el otro extremo, el de los que verdaderamente saben latín, pero «de los cuales hay algunos tan imprudentes que, hablando con un zapatero o con un sastre, arrojan latines como agua». Dos ejemplos de una misma falta de tino, por lo cual, como observa Berganza, «tanto peca el que dice latines delante quien los ignora como el que los dice ignorándolos»[3]. En última instancia, los «latines» que asoman de vez en cuando en la prosa cervantina no se nos aparecen como las muestras de un vano saber, sino que cumplen cada vez una determinada función: o bien, como en el prólogo al primer *Quijote*, expresan, entre otros recursos, la voluntad de un escritor que quiere dejar su historia sin los alardes de erudición de que se visten los otros libros; o bien sirven para ridiculizar la pedantería de Sansón Carrasco, del doctor Pedro Recio, en la isla Barataria, o del propio don Quijote, en el baile que se da en casa de don Antonio Moreno, al rechazar las insinuaciones de algunas damas burlonas con un «¡*Fugite partes adversae!*», tomado de los exorcismos eclesiásticos; o bien, como en *El licenciado Vidriera*, llegan a formar parte de una red de sentencias y aforismos cuya concatenación, orientada hacia la crítica sistemática de la maldad del hombre *in omni tempore*, participa además de una desorientación nacida de la locura del licenciado, impidiéndole cualquier forma de acción.

[3] Cervantes, *Obras completas*, p. 670b.

Otra experiencia que conviene destacar, tanto por las circunstancias en que se produjo como por su impronta en la creación cervantina, es la que el escritor tuvo del italiano. Sobradamente conocido es el prestigio de que gozaba entre aquellos ingenios españoles que, desde el siglo XV, cruzaron el Mediterráneo para beber en las fuentes del humanismo europeo. Pero Cervantes se separa en más de un aspecto de quienes lo precedieron en este camino: en su estancia romana, recordada en la dedicatoria de *La Galatea* a Ascanio Colonna; también, en sus andanzas por la península, al volver de Lepanto y al azar de sus sucesivos acantonamientos. Una primera huella de esta experiencia puede observarse en las palabras y expresiones que salpican el habla de algunos de sus personajes. Suelen citarse las del capitán que se lleva consigo a Tomás Rodaja, tras pintarle los encantos de una vida holgada[4]. Pero, entre quienes se precian de saber esta lengua, está también el propio don Quijote. En el momento en que llega maese Pedro a la venta, «hombre galante, como dicen en Italia y *bon compaño*», si hemos de creer al ventero, el caballero, mientras le ofrece dos reales para oír hablar a su mono adivino, suelta una frase proverbial sacada del italiano: «Dígame vuestra merced, señor adivino: *¿qué peje pillamo?*»[5]. Más adelante, al visitar una imprenta en Barcelona, afirma saber algún tanto del toscano y se precia de conocer algunas estancias del Ariosto, sometiendo al traductor de un libro titulado *Le bagatelle* a un verdadero interrogatorio sobre sus conocimientos.

Como ha apuntado Michel Moner, don Quijote ridiculiza aquí a su interlocutor, «ofreciéndole una apuesta que no es, al fin y al cabo, sino una parodia de la traducción *de verbo ad verbum*, según la fórmula de quienes se ufanaban de ser fieles al original»[6]. Pero no se detiene en estas observaciones un tanto irónicas, sino que las aprovecha para disertar sobre el arte de traducir de una lengua en otra, deslindando entre aquellos que se aplican a traducir «de las reinas de las lenguas, griega y latina», y los que parten de «lenguas fáciles», cosa que «ni arguye ingenio ni elocuencia, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel»[7]. Consideraciones citadas más de una vez, puesto que nuestro caballero, para referirse al resultado de la traducción, recurre a la imagen del tapiz flamenco, utilizada antes por Zapata de Chaves.

[4] Cervantes, *Obras completas*, p. 585b.
[5] Cervantes, *Obras completas*, p. 388b.
[6] Moner, 1990.
[7] Cervantes, *Obras completas*, p. 481b.

Pero su interés nos lleva más allá de este símil un tanto trillado, merced al elogio que hace de dos famosos traductores, Suárez de Figueroa, en su versión del *Pastor Fido* de Guarini, y Juan de Jáuregui, en la que nos ha dejado de la *Aminta* de Torquato Tasso: muy superiores, el uno y el otro, al capitán Jerónimo de Urrea, cuya traducción del *Orlando furioso* recibió un varapalo del cura durante el escrutinio de la biblioteca del ingenioso hidalgo.

Así y todo, fuera de los medios cultos, la difusión del italiano por todo el Mediterráneo no se hizo a través de su literatura, sino que llegó a constituir el fondo de la llamada «lingua franca» de la que se valen Ruy Pérez de Viedma y Agi Morato para entenderse. Aunque combinaba vocablos de todos los idiomas ribereños, las muestras que se nos da de aquel *sabir* en las comedias cervantinas evidencian una notable proporción de términos italianos, lo mismo que en el habla que usan los peregrinos alemanes con quienes camina Ricote, compartiendo con Sancho una alegre comida. Además de remitir, sin la menor duda, a la experiencia personal del escritor, tales injertos comunican a la escena un sabor de vida al que concurre, en secuencias similares, el empleo de voces árabes. Especial relevancia tienen, al respecto, las que se ponen en boca de moros y turcos en las llamadas comedias de cautivos, pero no de forma meramente decorativa, sino siempre con una función que varía según la situación: así es como, en *El Trato de Argel*, sirven para realzar la ira del rey, cuando manda al suplicio a un esclavo que intentó en vano fugarse: «*Cito, cifuti breguedi* ¡Atalde / abrilde, desollalde y aun matalde!»[8].

A veces, el narrador se muestra ducho en dialectología árabe, como en el relato del Cautivo, dando palabras que, o bien no explica, como «la *zalá* cristianesca» que es la oración de los cristianos o, al contrario, haciéndola seguir de su equivalente castellano: «*jumá*, que es el viernes»[9]. Otras veces acumula variedades geográficas que designan una misma realidad: «*Tagarinos* llaman en Berbería a los moros de Aragón, y a los moros de Granada, *mudéjares*, y en el reino de Fez llaman a los mudéjares *elches*»[10]. El propio don Quijote llega a hacer lexicografía, al definir para Sancho la voz *albogues* y otros arabismos del español, a pesar de afirmar, equivocadamente, que todas las palabras que comienzan por *al-* son de origen árabe, marcando así el tema de su sello personal. Ahora bien, hay

[8] Cervantes, *Obras completas*, p. 848b.
[9] Cervantes, *Obras completas*, p. 281a.
[10] Cervantes, *Obras completas*, p. 281b.

situaciones que no participan de semejante prurito. En el ya citado relato del Cautivo, resultan especialmente llamativas las palabras que dirige Zoraida a Ruy Pérez de Viedma, cuando se encuentran a solas en el jardín de su padre: «*¿tamxixi, cristiano, tamxixi?* —que quiere decir ¿vaste cristiano?», primero, y luego, «*¡amexi*, cristiano, *amexi!*» («¡vete, cristiano, vete!»)[11]. Traducen la compleja mezcla de sentimientos que experimenta la joven mora en aquel trance.

Por lo que se refiere a los estudiantes que, en un conocido episodio del *Persiles*, se hacen pasar por cautivos rescatados, el derroche de voces árabes sirve al más atrevido de los dos para dar cuenta de la crueldad del arráez de la galera en la cual pretende haber remado y acreditar de este modo su patraña. Palabras que, en un primer momento, parecen convencer al alcalde que las escucha, pero que se revelan engañosas en cuanto se pone a examinar al muchacho, dando vueltas y más vueltas de la mancuerda. A la inversa, cuando no necesita emplear estos términos, Cervantes no se deja llevar por un alarde de pintoresquismo superfluo. El renegado que sirve de trujamán al Cautivo le traduce el billete de Zoraida en romance, «sin faltar letra», avisándole de que «adonde dice *Lela Marién* quiere decir *Nuestra Señora la Virgen María*»[12], y es su versión la que se ofrece directamente al lector. De la misma manera, en el capítulo 9 de la misma parte del *Quijote*, el morisco aljamiado que se encarga de verter al castellano el manuscrito encontrado en el Alcaná de Toledo, habla un puro castellano, igual que Ricote, ya que éste cuenta su historia a su vecino Sancho «sin tropezar nada en su lengua morisca»[13]. Este bilingüismo perfecto lo comparte su hija Ana Félix, en tanto que don Gaspar Gregorio, el amante de la muchacha, sabe hablar en lengua morisca a pesar de ser cristiano viejo. También hablan castellano, en el *Persiles*, los moriscos que intervienen en diferentes momentos de la acción, como Cenotia y Rafala, aunque sus respectivas actitudes frente a los cristianos sean diametralmente opuestas.

En cuanto a los demás idiomas extranjeros, las referencias que podemos rastrear en los textos resultan mucho más alusivas. No se reproducen voces más o menos exóticas, si no es el «¡guelte, guelte!» mediante el cual los peregrinos alemanes se dan a conocer a Sancho. El malaventurado bretón que aparece fugazmente en *El coloquio de los perros* cha-

[11] Cervantes, *Obras completas*, pp. 282b-283a.

[12] Cervantes, *Obras completas*, p. 279b.

[13] Cervantes, *Obras completas*, p. 459a.

purrea un mal italiano para quejarse del robo de sus *cincuenta escuti d'oro en oro*. En la historia del Cautivo, se nos dice, sin más detalles, que los corsarios de La Rochela que desvalijan a Zoraida y a sus compañeros, hablan francés con el renegado, y por lo que se refiere a la reina Isabel, en *La española inglesa*, no sólo no suelta ni una palabra en la lengua de Shakespeare, sino que declara entender el castellano y gustar de que se le hable en este idioma. En el mundo cosmopolita del *Persiles* se hablan todos los idiomas, pero muchos de ellos pertenecen al ámbito de la ficción, como el de los bárbaros del episodio inicial, o el que se usa en la isla de Golandia o en la de Policarpo. En la isla bárbara, el príncipe de Tule sólo se comunica por señas con sus moradores, como ya hizo, en otros tiempos, la bárbara Ricla con el español Antonio, hasta el momento en que Transila sirve de intérprete al capitán Arnaldo, valiéndose para ello de la lengua polaca. No obstante, aunque en las tierras del Septentrión el polaco parece ocupar un lugar parecido al del toscano entre las naciones del Mediterráneo, acaba siendo completamente excluido de los diálogos. En un segundo momento, aparecen nuevos personajes que, al hablar en su lengua materna, consiguen hacerse entender de Periandro y Auristela: el español Antonio, el italiano Rutilio y el portugués Manuel de Sosa. Sin embargo, no se citan expresiones sacadas de las lenguas de estos dos últimos, ni tampoco se nos ofrecen muestras de la de Noruega en que se expresan Serafido y Rutilio, al final de la novela: este detalle sirve más bien para justificar el atento oído que les presta Periandro, sorprendido por tan insólita conversación en las afueras de Roma. Finalmente, el pluringüismo explícito que pareció asomar en contados casos es sustituido por un poliglotismo implícito, solución elegida por Cervantes a imitación de Heliodoro y que permite a Periandro pasar con igual soltura del castellano al portugués y del italiano al latín, revelándose hasta capaz de citar versos de Garcilaso de la Vega. ¿Solución inverosímil? Más bien convención, como observa Jean-Marc Pelorson, según la cual «cada vez que se indica o se supone que los que toman la palabra hablan en otro idioma», lo que se nos ofrece «es, literalmente, la traducción al castellano de tales discursos»[14].

Para concluir con este panorama, no cabe olvidar alguno que otro afloramiento de las demás lenguas habladas en España. Dejando aparte el caso, ya referido, del portugués, es de notar la ausencia casi completa

[14] Pelorson, 2003, p. 47.

de voces catalanas, incluso en las obras cuya acción transcurre parcialmente en el Principado, como *Las dos doncellas*, el segundo *Quijote* y el *Persiles*. Por cierto, los bandoleros que de improviso rodearon a don Quijote y Sancho les dijeron «en lengua catalana que estuviesen quedos y se detuviesen hasta que llegase su capitán»[15], pero no se les permite hablar en estilo directo. Luego, durante los tres días y noches que caballero y escudero pasan con Roque Guinart, tan sólo se nos da, al final del episodio, los nombres que llevaban las dos banderías armadas, *nyerros* y *cadells*, que se enfrentaban en aquel entonces en Cataluña. Si bien los compañeros de Roque, al darle las gracias por los escudos que reparte entre ellos, le desean muchos años de vida, «a pesar de los *lladres* que su perdición procuran», más adelante, el que se aventura a manifestar su disconformidad, «en su lengua gascona y catalana», declara que su capitán «más es para *frade* que para bandolero»[16]: usa entonces la forma portuguesa de «fraile», y no la catalana (*frare*) o la gascona (*frayre*), en una aproximación sin verdadera realidad lingüística. Dentro del área del castellano, don Quijote, después de hojear la continuación apócrifa de Avellaneda, condena, entre otros defectos, sus aragonesismos, «porque tal vez escribe sin artículos»[17]. Se ha hecho observar que no es típico de los aragoneses escribir sin artículos, aunque este término sirviera también para denominar las preposiciones y no sólo los determinantes; pero, de todas formas, estas particularidades no bastan por sí solas para abrir la pista que nos permitiría identificar a ciencia cierta al falsario, sino que traducen, más bien, las reticencias de Cervantes frente a su estilo.

A la inversa, el habla de los vizcaínos se merece una particular atención. Más exactamente, la forma en que éstos solían trastrocar la sintaxis del castellano. Así el escudero con el cual don Quijote emprende una singular batalla, después de la aventura de los molinos de viento, y, desde otra perspectiva, Quiñones, el amigo de Solórzano, que se hace pasar por vizcaíno, engañando a dos sevillanas del rumbo, en el *Entremés del vizcaíno fingido*: dos ejemplos del lenguaje convencional que se les atribuía y que Quevedo llegará a caricaturizar en el *Libro de todas las cosas*. Algo parecido se puede decir, en *El celoso extremeño*, de la forma de hablar de Guiomar, la esclava de Leonora. Primero, al negarse a dejar que Loaysa entre en la casa, exclamando: «por mí, más que nunca jura, entre

[15] Cervantes, *Obras completas*, p. 473b.
[16] Cervantes, *Obras completas*, p. 476a-b.
[17] Cervantes, *Obras completas*, p. 471b.

con todo diablo, que aunque más jura, si acá estás, todo olvida»[18]. Más adelante, al conformarse con la orden que le da Leonora de quedarse por guarda: «¡Yo, negra, quedo, blancas van! ¡Dios perdone a todas!»[19]. Finalmente, al volver toda turbada, y diciendo «con voz entre ronca y baja»: «¡Despierto señor, señora; y señora, despierto señor, y levanta y viene!»[20]. Otras tantas muestras, bastante libres, de la lengua de los esclavos africanos, ya aprovechada para fines cómicos por el teatro del siglo XVI desde Lope de Rueda.

Capítulo aparte habría de requerir la fascinación que debieron de ejercer, sobre el autor del *Quijote*, los experimentos lingüísticos que, por su finalidad jocosa, rayan a veces en lo absurdo: remodelación, en *El rufián viudo*, del habla de los jaques y coimas; vocablos trastrocados de Monipodio y de sus compañeros, que provocan la risa de los dos amigos; bernardinas de Tácito y Andronio, los dos capigorrones de *El Laberinto de amor*; malabarismos de los galeotes que contestan con malicia a las preguntas que les hace don Quijote. Otro caso significativo es el que protagoniza el bufón Madrigal, en *La gran sultana*. Condenado a muerte por adulterio, pretende entender el habla de las aves y hasta se ofrece, para salvar su vida, a hacer hablar en diez años a un elefante.

Con todo, Cervantes no hace un uso indiscreto de estas situaciones-límites en las que la intercomunicación resulta alterada o frustrada, sino que lo compagina con un constante reconocimiento de las excelencias del castellano. Recuérdese lo que declara en tono de chanza en la dedicatoria al conde de Lemos que encabeza la segunda parte del *Quijote*. Al señalar la prisa que le han dado para que la publique, nos dice que uno de los que más desean leerla

> ha sido el gran emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyere fuese el de la historia de don Quijote[21].

No cabe duda de que Cervantes está hablando aquí entre bromas y veras, y quizás con más veras que bromas. Además, más allá de hacer una

[18] Cervantes, *Obras completas*, p. 608b.
[19] Cervantes, *Obras completas*, p. 609a.
[20] Cervantes, *Obras completas*, p. 610a.
[21] Cervantes, *Obras completas*, p. 326a.

profecía que, finalmente, se ha cumplido, sugiere así, como ha señalado José Luis Girón, «la valoración lingüística de la propia obra: leer español en China es una forma de afirmar la excelencia de la lengua vernácula, de "nuestro vulgar castellano", como lo llama otras veces»[22], una excelencia que excluye cualquier dislocación arbitraria, cualquier tipo de chocarrería gratuita.

El ingenioso hidalgo, a pesar de emplear de vez en cuando términos y modismos sacados de sus lecturas predilectas, no sistematiza esta manera arcaica de expresarse. Fuera de algunas ocurrencias, los arcaísmos del ingenioso hidalgo no determinan lo que sería su idiolecto, sino que se integran dentro de todo un conjunto de recursos expresivos que evidencian un amplio dominio del habla puro y claro de los discretos. Para decirlo con palabras de José Antonio Pascual, «don Quijote habla con la naturalidad con que se esperaría que lo hiciese un hidalgo de pueblo que uniera a un discreto juicio una gran afición a la lectura»[23]. El que el caballero no deje de censurar las prevaricaciones idiomáticas de su escudero, convirtiéndose, igual que Sansón Carrasco, en «reprochador de voquibles», no contradice en absoluto esta naturalidad: enemigo de toda afectación, hace hincapié en los deslices de su servidor para profundizar un trato que, conforme se van acumulando las aventuras, adquiere cada vez nuevas formas y matices. La amplia gama de los recursos empleados nos ofrece, como observa José Manuel Blecua, una «representación de la lengua coloquial en un proceso de estilización que es representativo de la lengua literaria»[24]. Al mismo tiempo, confirma la diversidad de las experiencias lingüísticas de un escritor que, al volver del cautiverio y al hilo de sus andanzas, se dispersó entre diferentes ambientes y trató con todo tipo de interlocutores. Pero, más que nada, ilustra la explotación estílistica de una lengua que, aunque desde el punto de vista morfológico y sintáctico corresponde sustancialmente a la de la época en que vivió, cobra su plena trascendencia en el *Quijote* en cuanto se amolda a la caracterización de cada personaje y, particularmente, de la pareja central.

Si bien Cervantes aprovecha como fuente de comicidad, aunque en contados casos, el habla arcaizante del caballero, para fines análogos, aunque desde distinta perspectiva, están las prevaricaciones idiomáticas de Sancho. Las deformaciones que comete el escudero no agotan ni

[22] Girón Alconchel, 1990, p. 24.
[23] Pascual, 2004, p. 1132.
[24] Blecua, 2004, p. 1117.

mucho menos su manera de expresarse, sino que son uno de los muchos rasgos de un habla cuya característica esencial es la naturalidad. Su empleo de los refranes, exceso aparte, constituye un recurso caracterizador importante del lenguaje de quien ha de defenderse dejando en suspenso la información. Además, refranes, comparaciones, expresiones figuradas, modismos, exclamaciones, votos, juramentos, fórmulas imprecatorias, con sus variantes eufemísticas, evidencian aquella dignificación de lo popular que emprendió el siglo XVI, concurriendo a definir una manera de hablar ante el cual don Quijote no reacciona de manera negativa. Como se ha hecho observar, cuando el escudero maltrata vocablos, su amo no se limita a reprenderlo, sino que lo educa, explicándole pacientemente las voces que ignora. De ahí una flexibilidad que el propio Sancho contribuye a acrecentar, a medida de que va adquiriendo la conciencia de su propia habla.

Al final del prólogo a la primera parte del *Quijote*, el *alter ego* elegido por el autor como confidente de sus dudas y temores, le saca de apuros dándole los siguientes consejos. Procurad, le dice,

> que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando con todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos si intrincarlos y oscurecerlos[25].

Gran empresa, por cierto, y que, como sabemos, Cervantes se reveló capaz de llevar a cabo. Pero ¿sobre qué bases? Precisamente la de las múltiples experiencias lingüísticas que vivió a lo largo de su existencia: unas experiencias que no se limitó a acumular, sino que supo poner al servicio de una determinada voluntad de estilo.

[25] Cervantes, *Obras completas*, p. 150a.

EL TEATRO

NUMANCE DE JEAN-LOUIS BARRAULT: EL PARÍS DE 1937 ANTE UN CERVANTES INSÓLITO

Por cierto, no soy el primero en llamar la atención sobre la escenografía que Jean-Louis Barrault realizó para las quince representaciones de *Numance* que dio en París en el *Théâtre Antoine*, del 23 de abril al 6 de mayo de 1937. Fuera de que el mismo Barrault, al volver más tarde sobre sus experiencias, resaltó en repetidas ocasiones el valor especial que tuvo para él la que fue su primera tentativa escenográfica[1], Robert Marrast y Francisco Torres Monreal se han interesado por ella: el primero en un libro de conjunto sobre el teatro de Cervantes, el segundo, al estudiar la recepción de este teatro en la Francia del siglo XX[2]. No obstante, no resulta ociosa una nueva aproximación exclusivamente centrada en esta tragedia, con el fin de concretar, sucesivamente, las circunstancias en que Barrault llegó a elegir una obra procedente de un repertorio ajeno a sus habituales preocupaciones literarias y estéticas, la labor que desempeñó para realizar su proyecto, la acogida que recibió de la crítica y del público y, por fin, las nuevas perspectivas que le abrió esta aventura, en un momento en que estaba dando sus primeros pasos en tanto que director escénico.

[1] Barrault, 1972, pp. 119-121; Barrault, 1996, pp. 77-86. Ver también los testimonios reunidos en *Cahiers Renaud-Barrault*, 1954, pp. 59-68 y 1965, pp. 38-45, así como Mignon, 1999, pp. 58-69 y Bonal, 2001, pp. 130-134. Barrault, dos años antes, había hecho para la escena un montaje de *Tandis que j'agonise*. Pero, como el mismo explica (Barrault, 1996, p. 78), «la transposition du roman en mimodrame m'avait fait sauter par-dessus le problème de la mise en scène. Cela avait été une sorte de travail d'auteur, un travail d'un genre spécial».

[2] Marrast, 1957; Torres Monreal, 1994.

Si hemos de creer al propio Barrault, *Numance* fue, en todos los aspectos, una auténtica apuesta: apuesta profesional, ya que, por primera vez, dejaba de ser un actor sin más para montar una obra, en el pleno sentido de la palabra, con vistas a un público que no estaba preparado para acogerla; apuesta económica, además, por los gastos considerables que suponía el hecho de alquilar durante quince días una gran sala parisiense y reunir todos los adherentes requeridos para convertir un texto en espectáculo; por último, apuesta sentimental, si se tiene en cuenta que Barrault se había enamorado algunos meses antes de Madeleine Renaud y quería ofrecerle una manera de hazaña que pudiera valerle el afecto de una gran actriz profesional.

Las sumas que tuvo que gastar en esta circunstancia se conocen por sus memorias: 120.000 francos en total, que sólo se compensaron parcialmente, con 40.000 francos sacados del producto de las representaciones y 15.000 que dio la Embajada de España en París, impulsada al parecer por Max Aub quien, en aquel momento, desempeñaba en ella el cargo de consejero cultural[3]. Los 65.000 restantes procedieron de los ahorros personales de Barrault. Pero ¿cómo llegó a poner sus miras en un texto que, más de un siglo antes, había merecido los más cálidos elogios de los románticos alemanes, pero sin ser llevado a las tablas a pesar de este entusiasmo?[4]. Al parecer, su interés por el teatro de Cervantes nació de su participación en el grupo *Octobre*, una compañía que había desarrollado una actividad de *agit-prop* entre 1933 y 1936, con el apoyo de la Federación del Teatro Obrero de Francia, y en cuyo repertorio el poeta Jacques Prévert había incluido *Le tableau des merveilles*, una libre adaptación del *Retablo de las maravillas*[5]. Barrault, que, en esta farsa, tenía el papel de Chanfalla, quiso proseguir en esta vía, alzándose hasta el teatro mayor cervantino: aconsejado por el pintor André Masson[6], se volvió hacia *El cerco de Numancia*. Una de sus amigas, la famosa librera Adrienne Monnier, le facilitó una antigua traducción francesa de esta obra, cuya referencia exacta no ha llegado hasta nosotros, pero que hubo de ser, con toda probabilidad, la que había publicado Alphonse Royer a

[3] Bonal, 2001, p. 123.
[4] Ver Bertrand, 1914.
[5] Torres Monreal, 1994, pp. 610-611 y 625-630.
[6] Masson, 1954, p. 59.

mediados del siglo XIX[7]. Pero esta versión, que leyó «con voracidad»[8], no fue más que un punto de partida para su labor, según se infiere de cómo se planteó el problema de la adaptación:

> Avec *Numance* —escribe Barrault en sus *Réflexions sur le théâtre*— j'avais à orchestrer un véritable sujet de théâtre et, qui plus est, un sujet de tragédie. Il me fallait apporter dans ce travail les connaissances que j'avais et mettre celles-ci, sinon au service d'un grand texte, du moins au service d'un thème exclusivement théâtral[9].

Al deslindar de este modo entre «gran texto» y «tema teatral», Barrault marcaba claramente los límites en que situaba la contribución de Cervantes, en conformidad con su propuesta personal, elaborada en la línea de unos experimentos que pronto tendremos ocasión de concretar. Digamos de momento que en la realización de esta misma propuesta colaboraron los miembros del equipo que había formado: en especial André Masson, que se encargó del decorado y del diseño de los trajes, así como Alejo Carpentier y Christian Wolff, para las ilustraciones musicales y los efectos sonoros. Entre los actores figuraba Roger Blin que, algunos años más tarde, en 1951, triunfaría como director escénico e intérprete de *En attendant Godot*, de Samuel Beckett[10].

En el capítulo de sus memorias dedicado a esta aventura, Barrault pone especial énfasis en «los buenos recuerdos de *Numance*», cuyo estreno tuvo

[7] Barrault, 1972, p. 113; Barrault, 1996, p. 75; Mignon, 1999, p. 59. Se conocían dos traducciones francesas, la de J. d'Esménard, de difícil consulta (Cervantès, *Numance*, 1823) y otra, más asequible, la de Alphonse Royer, que incluía, además de *Numancia*, *El rufián dichoso*, *Pedro de Urdemalas*, *El gallardo español* y los *Ochos entremeses* (Cervantes, *Théâtre*). «Puisque tu aimes Cervantès, tu devrais relire *Numance*», dijo Masson a Barrault (Barrault, 1972, p. 113). En realidad, esta obra fue un descubrimiento para él. Pensó primero montar *El rufián dichoso*, lo cual parece confirmar que tuvo entre manos la traducción de Royer, así como el hecho de que, en este volumen, *El retablo de las maravillas* aparece con el título de *Le tableau des merveilles*, el mismo que Jacques Prévert dio a su adaptación del entremés. Por su parte, Georges Pillement cuenta que había traducido esta última obra con Jean Cassou para Charles Dullin, y que Barrault, mientras colaboraba con Dullin en la compañía del *Théâtre de l'Atelier*, comunicó esta versión a Jean-Paul Sartre, dándole así la primera idea de *Le Diable et le bon Dieu*. Se publicaría más tarde, en 1947, la traducción de Cassou y Pillement (ver Pillement, 1954, p. 63).

[8] Barrault, 1996, p. 75.

[9] Barrault, 1996, p. 78.

[10] Barrault, 1996, p. 79.

lugar después de cinco semanas de ensayos[11]. Resalta, primero, a partir de los apuntes de Masson, el dispositivo escénico imaginado por su amigo, unas murallas movibles que se cerraban y abrían para dejar paso a la acción en uno y otro campo, en un ambiente nocturno y sobre un fondo de grises y ocres terrosos que recordaba las sierras de Soria, donde el pintor había estado anteriormente, sin dejar de incluir algún detalle deliberadamente anacrónico, como el dolmen que dominaba la ciudad. Valora, además, lo que Masson llamará «une volonté de couleur psychique»[12], muy notable en los trajes, con diseño y colores esencialmente dramáticos. Los numantinos vestían de colores grises, al estilo de los campesinos de Aragón, exceptuando a Teógenes, vestido de blanco y con un corazón adornado de llamas metálicas. Los soldados romanos ostentaban colores metálicos, hierro y acero, salvo Escipión, vestido de blanco, rojo y amarillo. Recuerda también Barrault las respectivas insignias de Escipión —un astro negro y una serpiente—, de la Guerra —un enorme escorpión sobre el pecho—, de la Muerte —cubierta por un malla espesa y una gran mariposa sobre el sexo— y del Duero, adornado con serpentinas y lentejuelas brillantes. Señala cómo las máscaras estaban en perfecta correspondencia con los símbolos, lo mismo que el hacha y el haz de varas de los lictores en el campo romano y, entre los numantinos, el bucráneo resplandeciente, prefiguración del destino fatal de los asediados, que se convertiría más tarde en el emblema de la compañía Renaud-Barrault. Por fin, como buen discípulo del mimo Etienne Decroux —quien, algunos años antes, le había revelado las posibilidades que le ofrecía el cuerpo como nuevo modo de expresión[13]— destaca los movimientos que imitaban la danza, como un «ballet de gestes» en concordancia con el «ballet de mots», especialmente los de los soldados romanos —seis atletas procedentes de un gimnasio de Aubervilliers— cuya gesticulación global, nos dice, producía la impresión de un ejército en marcha[14].

¿Cuál fue la reacción de la crítica —«la ordinaria crítica», como escribe Masson[15]— ante un espectáculo que, sin el menor asomo de

[11] Barrault, 1996, pp. 84-86.

[12] Masson, 1954, p. 61.

[13] Barrault fue alumno de Decroux entre 1930 y 1933. Ver Barrault, 1996, pp. 71-73, así como Bonal, 2001, pp. 85-86.

[14] Además de las citadas páginas de *Réflexions sur le théâtre*, ver Torres Monreal, 1994, pp. 617-619.

[15] Masson, 1965, p. 62.

dudas, no correspondía a sus hábitos? Salvo contadas excepciones, no manifestó un excesivo entusiasmo[16]. El texto de Cervantes, traducido al francés en pleno siglo XIX y adaptado por Barrault a sus fines, se mereció de Gérard Bauer, futuro académico Goncourt, un juicio reservado, a pesar de que el mismo crítico considerara con simpatía el noble intento del joven director para devolver la vida a una obra insólita[17]. Los demás periodistas se centraron ante todo en la escenografía, marcada del sello del joven director. Aunque alguno de ellos la considerara ardiente e ingeniosa, el tono general fue más bien displicente. Los más benévolos hablaron de una coreografía de Barrault sobre un libreto de Cervantes, o de «un ballet-pantomime de grande classe, avec sous-titres» del futuro autor del *Quijote*. Otros, más numerosos, consideraron que esa angustiosa tragedia había sido convertida en un espectáculo de *music-hall* que adolecía de un alegorismo simplificador. Hasta se llegó a decir que los soldados de Escipión se parecían a unos enceradores de suelos que se revuelven en su sitio para sacar brillo al entarimado. En opinión de André Antoine, fundador, en otros tiempos, del teatro que seguía llevando su nombre y destacado crítico al final de su vida, se ofreció al público una serie de «tableaux vivants» que, una vez pasado el primer momento de sorpresa, generaron un aburrimiento mortal. Algunos trataron de conectar, con desigual acierto, esta escenografía con los experimentos emprendidos en Europa por varios innovadores: Gaston Baty, inspirador del dispositivo escénico, André Obey, por lo que se refiere a la alegorización, Charles Dullin, con quien Barrault había trabajado, Stanislavski, en la plasticidad de la escenografía, Diaghilev, en cuanto a los trajes. Por fin, no faltaron quienes buscaran referencias más específicamente hispánicas, aunque no todas de índole teatral, como la de Goya, cuyos *Caprichos*, al decir de Gérard Bauër, parecían plasmarse en esa obra soñada en forma de pesadilla[18]. Pero a ninguno se le ocurrió relacionar esta realización con las reflexiones desarrolladas pocos años antes, en *Le théâtre et son*

[16] Una recopilación de los artículos de prensa a que dio lugar el espectáculo ha sido realizada en una memoria inédita (ver Zilber, 1962, pp. 37-45). Agradezco a Robert Marrast haberme permitido consultar este trabajo.

[17] «Il faudrait connaître le texte original pour en approcher la poésie. L'adaptation demeure froide, la traduction recourt au style soutenu et l'événement lui-même, qui est celui d'un siège, engendre la monotonie. M. Jean-Louis Barrault a sans doute aperçu cette froideur et, pour tout dire, cette indigence du texte traduit. Il s'y trouve constamment des beautés, mais elle ne sont pas liées et s'échappent» (Bauer, 1954, pp. 65-68).

[18] Bauer, 1954, p. 67.

double, por Antonin Artaud, del que Barrault fue siempre gran admirador y con el cual había colaborado dos años antes, aunque brevemente, en el montaje de *Les Cenci*[19]. El propio Artaud, por su parte, manifestó en varias ocasiones tener en mucho a Barrault, con motivo del estreno de *Autour d'une mère*, dos años anterior a *Numance*, así como de las farsas montadas por el grupo Octobre[20].

Algunas observaciones de Léon Treich, Pierre Audiat y Émile Mas, tres de los periodistas que dieron cuenta del estreno, podían haberlos encaminado en esa dirección, al hablar el primero de una «tragedia irrepresentable, montada por ser irrepresentable», el segundo de la «espléndida crueldad del genio español», y el tercero de una «palabra aniquilada por el espectáculo»[21]. Pero tenían que haber dado un paso más. Sin desestimar ciertos precedentes aducidos por la prensa, tanto históricos, como el sitio de Zaragoza en la guerra de Independencia, cuanto literarios, como *Los persas* de Esquilo, el gran ejemplo meditado por Barrault fue el de Artaud quien, en su teoría y en su práctica, había propugnado la idea de «un teatro inquietante que recuperase sus formas primigenias»[22]. Un teatro, para decirlo con palabras de Torres Monreal, en el que «todos los lenguajes se aunasen restando espacio a la tiranía impuesta por la palabra en la escena occidental; en el que el actor viviese y crease todas y cada una de sus reacciones desde lo profundo de su ser íntimo»; en que se llegase a plasmar en la escena, convertida en «un impresionante cuadro plástico sonoro en movimiento», «la crueldad y la peste artaudianas, dobles del teatro por lo que tienen de contagio y de revulsivo, para exponer al hombre en toda la desnudez de sus pulsiones, las más nobles y las más repulsivas»[23].

No se trata de aminorar, en la decisión que tomó Barrault, el impacto de la guerra de España y, más especialmente, de la resistencia que, desde varios meses, Madrid oponía al ejército rebelde con la ayuda de las

[19] Ver el testimonio del propio director en Barrault, 1996, pp. 61-75, así como Torres Monreal, 1994, pp. 617-622. Barrault consideraba *Le théâtre et son double* como «ce qui a été écrit de plus important sur le théâtre au XXe siècle» (Barrault, 1996, p. 63).

[20] Torres Monreal, 1994, pp. 610-611.

[21] Zilber, 1962. Artaud, por su parte, no llegó a defender una postura tan radical: «il ne s'agit pas de supprimer la parole au théâtre, mais de lui faire changer sa destination et, surtout, de lui réduire sa place, de la considérer comme autre chose qu'un moyen de conduire des caractères humains» (Artaud, 1964, p. 87).

[22] Artaud, 1964, pp. 82-87.

[23] Torres Monreal, 1994, p. 609.

Brigadas Internacionales; una resistencia tan fuerte que, pocas semanas antes del estreno, en marzo de 1937, Franco renunció a la idea de tomar la ciudad, orientando sus esfuerzos hacia el Norte cantábrico[24]. Por cierto, tal circunstancia no fue ajena a la elección que hizo Barrault de esta obra: «Sur le plan de la société —nos dice en *Souvenirs pour demain*— j'apportais ma contribution aux républicains espagnols, l'individu était respecté, la liberté glorifiée»[25].

Además, no sólo le facilitó el apoyo económico y moral de las autoridades españolas[26], sino que suscitó, desde el principio, el interés de un amplio sector de la intelectualidad parisiense, favorable a la causa republicana y a una intervención de Francia en el conflicto. Este compromiso, que compartía Barrault con el conjunto de su equipo, no dejó de ser recordado por varios críticos, alternando los cálidos elogios de los periódicos de izquierda con los comentarios irónicos de la prensa conservadora. Por un lado, Sylvain Itkine, al valorar «l'action contenue et la frénésie en attente» ofrecidas al espectador, se mostró impresionado por aquel «combat sacré dont quelques idoles sortirent démasquées»[27]. Por otro lado, Lucien Dubech no escatimó sus reservas ante «un morceau de décadence» en el cual descubría «un Zuloaga revu par Moscou»[28], mientras que, para Robert de Beauplan, Cervantes había sido incorporado en las filas del Frente Popular[29].

Sin embargo, Barrault vio ante todo en *Numancia* un texto ideal para poner en obra este concepto artaudiano de un teatro que fuese magia y violencia, y no cabe duda de que los recursos imaginados por él —entre los cuales aquéllos que le proporcionaron las lecciones de Decroux— le permitieron plasmarlo en las tablas. En este sentido, el desafío que

[24] En este mismo contexto, en diciembre del mismo año, Rafael Alberti haría representar, en pleno sitio de Madrid, su versión actualizada de *Numancia*.

[25] Barrault, 1972, p. 113.

[26] En el citado núm. 51 de los *Cahiers Renaud-Barrault*, se reproducen (pp. 40 y 41) dos cartas de felicitación, enviadas respectivamente por José Onrubia, en nombre del Frente de la Juventud Española (23 de abril de 1937) y por Tristan Tzara, en nombre del *Comité pour la défense de la Culture espagnole* (29 de abril de 1937).

[27] Zilber, 1962. Amigo y colaborador de Barrault en otras circunstancias, Itkine murió en Lyon durante la Segunda Guerra Mundial, torturado por los alemanes.

[28] Zilber, 1962.

[29] Opinión compartida por Pitollet, quien se hace eco de un comentario despreciativo del antiguo corresponsal en París del *ABC*, Daranas, publicado en el *ABC* de Sevilla del 23 de abril de 1937 (Pitollet, 1937).

representaba montar a Cervantes trascendía el valor de actualidad que confería al sacrificio de los numantinos, como se deduce de sus propias palabras:

> Sur le plan métaphysique du théâtre, je pénétrais dans le fantastique, la mort, le sang, la famine, la fureur, la rage. Chant, mime, danse, réalité, surréalité. Le fleuve, le feu, la magie. Le théâtre total. Je m'y jetais à corps perdu. *Numance*: la vérification qui devait me permettre d'aller plus loin[30].

Así se explica por qué la acogida reservada por el público no tuvo una dimensión primordialmente política. Cuando Barrault, en sus memorias, nos habla del enorme éxito que tuvo *Numance*, no se refiere a las numerosas reseñas —más de veinte— a las que dio lugar en los periódicos de todas tendencias; la prueba decisiva, según él, fueron las representaciones que se dieron con el teatro lleno, durante los quince días que le fueron concedidos, permitiéndole disponer de una sala con capacidad suficiente para mil espectadores. La noche de la última representación, tal fue el empuje de la muchedumbre que se amontonaba en el *hall*, que, pese a los esfuerzos de la policía, se llevó el mostrador del control hasta la calle[31].

Otro indicio del impacto que tuvo la *Numance* fue el aplauso que le tributaron los mejores representantes del movimiento literario y artístico de aquellos años: hombres de teatro, por supuesto, como Roger Vitrac y Charles Dullin, que se había enfadado pocos años antes con su antiguo alumno y se reconcilió entonces con él; músicos, como Darius Milhaud, escritores y poetas, como André Malraux, André Breton[32], Robert Desnos[33] y, sobre todo, Paul Claudel, el cual se entusiasmó por el espectáculo hasta volver varias veces a presenciarlo, trayendo cada vez consigo a nuevos amigos. Así se inició, entre el embajador que acababa de jubilarse en plena gloria, y el joven director simpatizante de

[30] Barrault, 1972, p. 113. Artaud, en aquel momento, había abandonado París para irse a México.

[31] Barrault, 1972, p. 120; también Mignon, 1999, p. 69.

[32] «À la sortie —escribe A. Masson— ils me firent part du grand intérêt qu'ils avaient pris à la soirée. Bien entendu, chacun d'eux, se plaçant sous l'angle de l'action ou du rêve, y répondait différemment» (Masson, 1954, p. 62).

[33] Sobre el dinero que le prestó Desnos para que le entregaran a tiempo los trajes, ver Barrault, 1996, pp. 83-84. El mismo Desnos escribió el texto de presentación de *Numance*.

izquierdas, una amistad indestructible. Ésta fundamentará, durante dos decenios, una colaboración fecunda que seguirá dando frutos hasta muy después de la muerte de Claudel[34].

Entre estos admiradores, un nombre merece especial atención: el de Michel Leiris. Escritor profundamente original, vinculado, durante algún tiempo, con el grupo superrealista, siguió una formación sicoanalítica que marcó de su sello la vertiente autobiográfica de su obra, antes de orientarse hacia la etnología y realizar varias misiones en África. Su pasión española no se desmintió en toda su vida, llevándole a dedicar importantes páginas a la corrida y a los toros. Leiris, en su *Diario*, no nos habla de la representación a la que asistió. Sin embargo, incluye en él, a modo de *hors texte*, el cartel de *Numance*, con los nombres de los actores, así como de quienes, en diferentes aspectos, colaboraron en el espectáculo[35]. Además, envió a Barrault, dos días después de la noche del estreno, una carta que se reproduce en el número 51 de los *Cahiers Renaud-Barrault*, publicado en noviembre de 1965, con motivo del nuevo montaje que hizo Barrault de la obra de Cervantes. Por su valor de testimonio y a modo de epílogo, merece reproducirse íntegra en versión castellana:

> Querido Barrault,
>
> No me fue posible, la noche del pasado jueves (ya que no quería molestarle después del inmenso esfuerzo que Ud había realizado), decirle en más de dos palabras lo admirable que me pareció su espectáculo.
>
> Lo que más me impresionó (dejando aparte la belleza de los grupos en movimiento, la eficacia del ritmo en el desarrollo del conjunto, el cual nos engrana como si estuviéramos escuchando a Bach), es la desconcertante facilidad con la cual lo sobrenatural ha tomado pie en el escenario —hasta parecer «natural»— mientras que, habitualmente, lo maravilloso teatral no es más que malabarismos y milagros de escayola.
>
> Es un auténtico prodigio —espero que ya se lo habrán dicho— el que Ud pudiera, por ejemplo, dar vida a un río hasta tal punto que parezca demasiado sencillo oírle hablar. Menciono esto, cuando podría citar tantas cosas más: por ejemplo, la fantástica escena de nigromancia, o el impulso conmovedor de los dos amigos que lloran y ríen, para elegir dos extremos

[34] Barrault, 1972, p. 121; Barrault, 1996, p. 86, así como Mignon, 1999, p. 68 y Bonal, 2001, pp. 134-135.

[35] Leiris, 1992, pp. 310-311.

—porque me parece que allí es donde se plasma con mayor evidencia su aportación. Gracias a Ud, la palabra «actor» ha recobrado su pleno sentido: ya no se trata de un títere más o menos pintoresco o de un imitador más o menos hábil, sino de alguien que, en el sentido propio de la palabra, «actúa», es decir, anima las cosas, da cuerpo a la mitología. Creo que tenemos aquí un caso difícilmente explicable de *presencia*, que es el secreto de toda poesía.

Si quisiera expresar todo lo que sentí, necesitaría mucho más espacio que estas breves líneas. Pero tan sólo quiero reiterarle que considero lo que Ud ha hecho, junto con Masson, como una obra muy excepcional y verdaderamente inmensa, así como manifestarle mi más cordial y sincera simpatía.

Michel Leiris[36]

El enfoque elegido por Leiris es aleccionador en más de un concepto. Es de notar que no se refiere en ningún momento al sabor de actualidad que pudo revestir la tragedia de Cervantes para los espectadores de 1937 —sabor que fue reprochado a Barrault y sobre el cual volverá más tarde, al caracterizar su espectáculo como un acto cívico que le llevó a «servirse de *Numance*», en vez de «servir a *Numance*», como pretendió hacerlo treinta años después, en el nuevo montaje que realizó en 1965 en el *Théâtre de l'Odéon*[37]. Lo que merece su admiración es la dramaturgia que Barrault supo imaginar y a la que se reveló capaz de dar cuerpo. El énfasis puesto por él en la interpretación del propio Barrault, quien hacía sucesivamente los papeles del Duero, de Marquino y de Marandro[38], en la plasticidad y el ritmo de los movimientos colectivos, en la auténtica presencia de lo sobrenatural en el escenario, en el arte con que director y actores no sólo dieron vida a las alegorías, sino que animaron las cosas, en el pleno sentido del término, entronca, por cierto, estas observaciones con la reflexión desarrollada por Artaud por las mismas fechas. Pero expresa al mismo tiempo la aguda percepción que de la labor realizada tuvo un hombre que fue, a la vez, un eminente antropólogo y un notable poeta: la teatralización de una acción épica proyectada hacia el mito.

[36] Leiris, 1965, pp. 42-43.
[37] Ver Torres Monreal, 1992, pp. 613-622.
[38] Ver Pillement, 1954, p. 64.

EL PRÓLOGO A LAS *OCHO COMEDIAS* DE CERVANTES DESDE EL MIRADOR DE LA PRÁCTICA AUTORIAL LOPESCA

El teatro de Cervantes —«gran teatro frustrado», como lo llamó Francisco Nieva hace treinta años[1]— ha dejado de enfocarse como la obra de un vago precursor de Lope, o el parto de un discípulo rezagado del Fénix. Hoy se nos presenta situado a las claras en la periferia de la normalidad de su tiempo, en unos años decisivos para la formación de la Comedia nueva. De ahí la relación dialéctica, por no decir crítica, que mantiene, tanto con los experimentos de los prelopistas como con los usos y hábitos del teatro aurisecular.

Entre los diferentes acercamientos a esta peculiaridad, especial interés tiene el que permite el conjunto de las *Ochos comedias y ocho entremeses nuevos*, reunido en volumen durante la primavera de 1615, seis meses antes de su publicación y un año antes de la muerte del escritor. En el momento en que este tomo sale a la luz, ya se han publicado las cuatro primeras *partes* de Lope, sucesivamente en 1604, 1609, 1612 y 1614. Aunque la intervención del Fénix en dichos textos no parece alcanzar un grado comparable al que se observará en años posteriores, esta reiterada práctica apunta ya, al menos a partir de esta última fecha, hacia un canon editorial que se va a mantener hasta 1647, fecha en que ve la luz la *Parte veinticinco perfecta y verdadera* y última de las comedias de Lope de Vega[2]. El volumen cervantino, un año posterior a la publicación de la *Cuarta parte*, ¿obedece o no al mismo canon? No se puede contestar

[1] Con motivo de la adaptación escénica de *Los baños de Argel* realizada por él en Madrid en 1979. Ver Monleón, 1981, p. 61.

[2] Para una presentación sintética de las *Partes de comedias* de Lope, ver Grupo ProLope, 2004.

a esta pregunta de buenas a primeras. En efecto, las condiciones en que Cervantes se resolvió a dar sus comedias a la imprenta no se parecen en absoluto a las circunstancias en que se publicaron las *partes* de Lope, unas veces con su permiso, otras sin su visto bueno. Antes de concretar estas condiciones, tal como las aclara el propio autor del *Quijote*, cabe observar, con todos los editores modernos de su teatro, que, desde el punto de vista meramente tipográfico, poco tiene de recomendable el volumen puesto en venta por Juan de Villarroel. Para decirlo con palabras de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla:

> La impresión es mala, y sin duda fue poco costosa: los tipos, rotos y usados; el papel, detestable, y poco grato el aspecto de las páginas. Los distintos ejemplares que hemos tenido ocasión de examinar en las bibliotecas de Europa y América, adolecen de los mismos defectos, aunque se observan algunas variantes entre ellos, como si el impresor hubiese querido enmendar ciertos yerros a medida que los pliegos iban tirándose [...] El ajuste es también deplorable a veces, y las letras resultan demasiado separadas unas de otras[3].

Y concluyen Schevill y Bonilla:

> Si el librero a quien Cervantes vendió sus comedias, quiso ostentar su menosprecio por los versos del autor (según éste declara en el Prólogo), logró su propósito, poniendo de su parte cuanto pedía para desacreditar el libro[4].

No se puede calificar de forma más severa la labor realizada en la imprenta de la viuda de Alonso Martín, mayormente si se tiene en cuenta que esta edición no se hizo sin el permiso del autor, sino todo lo contrario. Pese a lo cual, la recopilación cervantina, en ese punto concreto, está en consonancia con las *partes* lopianas, en particular con las que salen del mismo taller —el de la Viuda— en 1615 (la *Sexta parte*) y en años sucesivos[5]. Más allá de la relación tipográfica que se da entre el volumen cervantino y los tomos de Lope, se nota una analogía entre los criterios que se imponen a partir de la *Cuarta parte* de Lope (1614) y los que se

[3] Cervantes, *Comedias y entremeses*, p. [63].

[4] Cervantes, *Comedias y entremeses*, p. [63].

[5] Agradezco a Germán Vega García-Luengos haberme llamado la atención sobre este punto.

observan en la recopilación del alcalaíno. En efecto, aunque se separe de algunos de estos criterios al reunir ocho comedias en vez de doce[6], así como al incluir otros tantos entremeses, se trata de un volumen no desglosable, con el mismo cuerpo para todo el texto dialogado. Y si la lista de figuras sólo aparece al principio de cada obra, y no de cada acto, se mantiene la composición en dos columnas para los octosílabos y de una columna cerrada para los endecasílabos. En cuanto a las cursivas, se reservan para el elenco de las *dramatis personae* y para las acotaciones.

No es posible determinar a ciencia cierta si esta disposición se estableció previa consulta al escritor. Tampoco resulta posible aclarar las circunstancias exactas en que se reunieron las obras que componen el volumen. Llama en seguida la atención el hecho de que las comedias aquí recogidas sean ocho, y no seis o doce, como solía ocurrir por aquellas fechas; asimismo, el que los entremeses sean ocho también, mientras que en las cinco *partes* lopianas que contienen obras menores (*Primera*, *Tercera*, *Quinta*, *Sexta* y *Octava*) no se observa la misma simetría, sino un número variable de entremeses. Por encima de todo, donde se nota sin la menor duda la marca de Cervantes es en el paratexto. A diferencia de las *partes* aludidas, encabezada cada una de ellas por una simple dedicatoria, no siempre firmada por Lope, la recopilación cervantina aparece precedida por dos textos liminares: el prólogo propiamente dicho, seguido de la dedicatoria al conde de Lemos[7]. De especial relevancia es el primero, ya que nos permite medir, desde la perspectiva de quien lo firma, su propia aportación al teatro de su tiempo: valoración que no hizo el Fénix en su *Arte nuevo de hacer comedias*, al pasar por alto las obras que el manco de Lepanto hizo representar al volver de su cautiverio argelino.

Cabe destacar, ante todo, la circunstancia en que el prologuista decide dirigirse a su «lector carísimo»: una «conversación de amigos, donde se trató de las comedias y de las cosas a ellas concernientes» (877a). Puede que se trate de un artificio literario, al estilo de la intervención del «amigo gracioso y bien entendido» que asoma en el prólogo a la

[6] A vista de lo que declara en la *Adjunta al Parnaso* (en Cervantes, *Obras completas*, 1999, p. 1218b), pudiera ser que Cervantes pensara inicialmente publicar seis comedias con seis entremeses, conservando así un modelo que prevaleció en el siglo XVI, antes de duplicarse para llegar a doce (ver Campana, Giuliani y Pontón, 1997, p. 15, n. 2).

[7] Nuestras referencias a los textos de Cervantes remiten a sus *Obras Completas*, ed. de 1999. Al final de cada cita, damos entre paréntesis la indicación de página.

primera parte del *Quijote* (148a), o del diálogo que el narrador mantiene con aquel Pancracio de Roncesvalles que le sale al paso en la *Adjunta al Parnaso* (1217a). Con todo, en esta conversación algo se trasluce de los corrillos en los que Cervantes hubo de tomar parte al final de su vida, en la calle de las Huertas, a pocos pasos del famoso mentidero de comediantes. Interrogándose los presentes sobre «quién fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia», Cervantes, «como el más viejo que allí estaba», declara que fue el «gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento» (877b). Lope de Vega lo menciona también en el *Arte nuevo*, si bien en términos que denotan una estimación más bien limitada[8]. Cervantes, además de decirnos que lo vio representar en su mocedad, valora su contribución concediéndole un papel que no carece de fundamento: en efecto, el batihoja fue quien sacó la farándula al aire libre, aprovechando el espacio improvisado que le proporcionaban ventas y mesones, con el incipiente apoyo económico de las cofradías y la colaboración de actores de oficio.

La siguiente etapa, en esta libre rememoración del «arte viejo de hacer comedias», aparece protagonizada por un tal Navarro, profesional de las tablas que simboliza las innovaciones escenográficas realizadas en el último tercio del siglo XVI. Etapa de transición, más bien, que prepara el advenimiento de quien se atreve ahora a «salir [...] de los límites de su llaneza» (877b): aquel Cervantes que, al volver en 1580 de los baños argelinos, hace representar, en los corrales madrileños, «hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza» (878a). Más plausibles, por cierto, resultan, en la *Adjunta al Parnaso*, los diez títulos enumerados en contestación a una pregunta de Pancracio de Roncesvalles (1218b); y aún más llamativo el que sólo se mencionen en nuestro prólogo tres de estas diez piezas, de las cuales dos han llegado hasta nosotros en copias manuscritas del siglo XVIII: *El trato de Argel* y la *Numancia*. Pasemos por alto las innovaciones que Cervantes reivindica a renglón seguido, como haber reducido «las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían», representando en las tablas «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes» (878a). Colocadas en su debida perspectiva, no se le pueden

[8] Ver los vv. 64 y ss. del *Arte nuevo*, así como el comentario que les dedica Juana de José Prades en su edición (Lope de Vega, *El Arte nuevo de hacer comedias*, pp. 70-77).

regatear[9]. Tampoco cabe reprocharle no haber mencionado a ninguno de los poetas de la llamada generación de 1580 —la de Argensola, Virués, Artieda y Cueva— cuyos anhelos compartió hasta cierto punto. Sólo le conviene recordar su propio éxito en la Villa y Corte: éxito de limitado alcance, como él mismo confiesa, en un momento en que la escena española no había conseguido todavía una existencia nacional.

El cambio de rumbo que se inicia en aquel entonces es el que va a desembocar en el triunfo de la Comedia nueva. Si hemos de creer al prologuista, este cambio coincidió con una circunstancia personal a la que se refiere a continuación: «tuve otras cosas en qué ocuparme; dejé la pluma y las comedias» (878a). Frase sumamente alusiva que remite a todo un trasfondo de quehaceres extraliterarios y de dificultades profesionales y familiares, tanto durante sus comisiones andaluzas, como después de su traslado a Valladolid, mientras que se pasa por alto el contrato firmado en 1592 con Rodrigo Osorio, por el cual Cervantes se comprometía a entregar seis comedias a este *autor*. Sin lugar a dudas, una de las claves de este cambio fue la aparición del «monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega», el cual «alzóse con la monarquía cómica» (878a). Semejante elogio, a primera vista, rompe con las indirectas que, en otras ocasiones, mereció de parte de Cervantes su afortunado rival. Así y todo, aunque no deje de calificar sus comedias de «felices y bien razonadas», nada nos dice del «arte nuevo» que el propio Lope había formulado, unos años antes, en su *Epístola a la Academia de Madrid*. Lo que más destaca aquí es cómo llegó a avasallar y poner «debajo de su jurisdicción a todos los farsantes», consiguiendo que se representasen sus obras, y con qué facilidad «llenó el mundo» de tantas comedias, «que pasan de diez mil pliegos los que tienen escritos» (878a). En otras palabras, la monarquía ejercida por Lope se nos aparece, bajo la pluma de Cervantes, como la de un sujeto que ha conseguido adueñarse de un negocio, poniendo a su servicio un complejo sistema de producción y difusión, en perfecta adecuación con el gusto reinante. Mejor aún: Cervantes cuida de marcar en sus debidos límites el alcance de tal poderío, señalando la contribución de cuantos «han ayudado a llevar esta máquina al gran Lope» (878a), desde el doctor Ramón, Miguel Sánchez, el cánonigo Tárrega, Aguilar y Guillén de Castro, hasta Mira de Amescua y Vélez de Guevara.

[9] Sobre la reducción de las comedias de cinco a tres jornadas, reivindicada a la vez por Cueva, Virués y Cervantes, ver Canavaggio, 1977, pp. 244-246. Sobre las «figuras morales», ver Riley, 1972.

En esta contextualización, un tanto restrictiva, del homenaje tributado al Fénix, no se incluyen los varapalos que reciben, en la dedicatoria, aquellos farsantes a los que ha hecho vasallos: «de puro discretos —nos dice— no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que tal vez se engañan» (878b). Más allá del rencor de un poeta cargado de años y amargado por el éxito de su rival, vemos cómo el enfoque que adopta aquí Cervantes se diferencia del que prevaleció en el *Arte nuevo de hacer comedias*: fuera de que los antecedentes de la comedia áurea se configuran, en ambos textos, de muy distinta manera, el nacimiento de la misma no se le presenta a Cervantes como el triunfo de una fórmula original, sino, más bien, como el punto conclusivo de una progresiva transformación de las condiciones de producción, representación y difusión de un repertorio cada vez más amplio y diversificado. En este proceso, el papel desempeñado por Lope no lo consagra como el inventor de un teatro nuevo, sino como el más destacado colaborador de una empresa colectiva en la que ocupó el lugar que le tenía que corresponder[10].

Finalmente, Cervantes retorna a la rememoración de su trayectoria personal, una vez concluido el paréntesis que lo mantuvo más de veinte años apartado de los escenarios:

> Algunos años ha que volví yo de mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenían; y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio (878a).

Por cierto, no nos dice en qué año preciso volvió a componerlas, si lo hizo en Valladolid, en los albores del nuevo siglo, o si tuvo que esperar el regreso de la Corte a Madrid. Tampoco nos concreta el tiempo que hubo de transcurrir entre la negativa recibida de los farsantes —uno de los cuales le dijo que de su prosa se podía esperar mucho, pero del verso nada (878a)— y el momento en que tornó a poner los ojos en sus comedias y en algunos entremeses, viendo «no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos» (878a).

[10] Punto recalcado ya por Johnson,1981, así como por Canavaggio, 1995 y 2000d, pp. 87-100.

Puede ser que esto ocurriera en años más tardíos. Pero más importante que la fecha exacta de este episodio resulta ser la nueva resolución del escritor: vende sus comedias a un librero que se había hecho eco del desprecio de los comediantes. Este librero, el ya mencionado Juan de Villarroel, las puso en la estampa para darlas a luz en septiembre de 1615: «El me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de representantes» (878a). Así se descubre la solución imaginada por Cervantes: buscar directamente a un público potencial de adictos —aquellos «discretos lectores» del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*—, con el fin de darles a conocer sus comedias fuera de los corrales y, mediante un anhelado éxito editorial, hacer que los comediantes abandonaran sus prejuicios.

Observaciones parecidas suscita cualquier aproximación a la posible diferencia entre el «texto-evento» (manuscrito representado) y el «texto-monumento» (impreso), por tratarse de comedias «nunca representadas», como reza el título del volumen publicado por Juan de Villarroel. Cervantes, eso sí, comparte la preocupación naciente, entre sus coetáneos, por la autoría de sus obras. Pero no pretende reivindicar, como Lope, comedias escritas por él y atribuidas a otra pluma en el momento de su estreno, sino que aspira a ver su vocación dramática reconocida. Pero ¿por quiénes? No tanto por los profesionales de la escena, que le han arrojado a la cara reiteradas negativas, sino por un público de lectores: ese público, que acaba de consagrar el éxito del *Quijote* y de las *Novelas*, no recuerda, en cambio, las veinte o treinta comedias que se representaron «sin silbos ni pepinos» en otros tiempos, los de la llamada primera época de su teatro. Por consiguiente, no son aquí de recibo los planteamientos propios de la historia literaria, en tanto que repiten para el libro aquellos que formulan la filología y la crítica textual para el texto. El verdadero autor del volumen no puede ser otro que el propio Cervantes; y en cuanto al origen material de las comedias aquí recopiladas, no se trata, por supuesto, del repertorio de una compañía, sino de unas obras examinadas por unos farsantes que no las quisieron comprar, arrinconadas después en un cofre por el que las compuso y convertidas por Villarroel en «mercadería vendible», para decirlo con las mismas palabras del cura amigo de don Quijote (306b). Así pues, Cervantes pretendió trastocar los procedimientos habituales de difusión, pero sin que llegara a ganar tan arriesgada apuesta.

A partir de tales supuestos, ¿cómo se plantea, en el caso del teatro cervantino, la relación entre texto manuscrito y materialización impresa? A decir verdad, en términos que no tienen comparación con los que caracterizan la comedia aurisecular. En primer lugar, y como queda dicho, no se conservan versiones manuscritas de las *Ocho comedias*, sino tan sólo las de *El trato de Argel* y *Numancia*. Estas obras, anteriores al advenimiento de Lope de Vega, corresponden a otra época de la vida y carrera de su autor y no figuran en la recopilación de 1615. En segundo lugar, la publicación de esta colección, un año antes de la muerte de Cervantes, ni es posterior, ni tampoco anterior a cualquier escenificación de los textos que la componen —ocho, y no doce como en las *partes* lopescas— puesto que no se representaron en vida del escritor. Por cierto, se ha afirmado alguna vez que tres de estas comedias —*La casa de los celos y selvas de Ardenia*, *La gran sultana* y *El laberinto de amor*— fueran posibles refundiciones de obras representadas en los años consecutivos al regreso de Argel e incluidas en la lista de la *Adjunta al Parnaso*: *El bosque amoroso*, *La gran turquesca* y *La confusa*. Pero no hay más pruebas para asentar esta hipótesis, emitida en el siglo pasado por Armando Cotarelo Valledor, que cierto parecido entre sus respectivos títulos[11]. Por ello, no se puede contemplar el valor de estas obras publicadas en 1615 como testimonio impreso, o sea desde la perspectiva de una crítica textual preocupada o bien por rastrear posibles pérdidas y transformaciones que alejarían el texto impreso de su hipotexto manuscrito, o bien, a la inversa, por destacar una mayor estabilidad del texto impreso con respecto a unas hipotéticas reiteraciones alógrafas.

En cuanto a la perspectiva semiológica, atenta a la peculiaridad de un texto que requiere que el lector recree de por sí, *in absentia*, las condiciones de representación de la obra, constituye para nosotros otro camino sin salida. Y es que, si bien el texto dramático impreso es a la vez un texto para la escena y un texto para la lectura, en el caso de las *Ocho comedias*, el fracaso que conoció Cervantes por razones que el mismo expone con todo detalle, significó la frustración de su deseo de convertir el texto escrito y, como tal, leído, en texto representado en los escenarios; y en cuanto a las adaptaciones que se harían, en el siglo XX, de *Los baños de Argel*, *La gran sultana* o *Pedro de Urdemalas*, son versiones a veces libérrimas y que, de todas formas, no se basan en las acotaciones

[11] Cotarelo Valledor, 1947-1948. Examinamos esta hipótesis en Canavaggio, 1977, p. 17.

escénicas que comporta el texto impreso de 1615: remiten en efecto a unas escenografías posteriores y, como tales, ajenas a los requisitos propios del espacio del corral.

Finalmente, nos queda por examinar otra hipótesis planteada en el marco de este coloquio, la de una coherencia interna entre las comedias aquí reunidas, recalcando cierta homogeneidad, o bien genérica, o bien temática, o bien estilística. En algunos casos, más bien posteriores al momento en que nos encontramos, Lope parece haber estado atento a la composición de las *partes* que supervisó, estructurándolas de manera tal vez menos azarosa de lo que se suele pensar[12]. Por lo que se refiere a las comedias de Cervantes, se ha intentado encontrar la clave de su reunión y disposición. Joaquín Casalduero es quien se ha hecho cargo de este afán. Según él,

> Sus cuatro primeras comedias —*El gallardo español*, *La casa de los celos*, *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*— nos elevan al plano heroico, apoyándose en la imaginación poética en las dos primeras y en el espíritu religioso en las dos últimas, siempre dentro de una gran alegría —la alegría del valor, del amor y de la Resurrección. En las cuatro últimas —*La gran sultana*, *El laberinto [de amor]*, *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas*— nos mantiene en la sociedad y en el mundo, sosteniéndose en ese nivel por medio de la fantasía y del ingenio, dándoles a todas un gran aire cómico y burlesco. Las dos comedias centrales de este segundo grupo parecen relacionarse en el desenlace: matrimonios, no matrimonios; y estar encuadradas por la figura del actor de *La gran sultana* y de *Pedro de Urdemalas*[13].

¿Hasta qué punto podemos interpretar estas agrupaciones como nacidas de un propósito consciente? Entrar en tales consideraciones supone pisar un terreno sumamente resbaladizo. Ignoramos, en efecto, las fechas exactas en que se compusieron estas comedias; tan sólo sabemos, por el testimonio de la *Adjunta al Parnaso*, que, en 1614, o sea un año antes, no llegaba a ocho, sino a seis, el número de las que quedaban arrinconadas, tras haber sido desdeñadas por los *autores* madrileños (1218b).

[12] Como ha observado Florence d'Artois, dos de las *partes* que fueron preparadas por Lope, la XVI y la XX, presentan una concentración inhabitual y seguramente nada fortuita de doce de las piezas que Lope designó explícitamente como «tragedias» y «tragicomedias», creando una homogeneidad estilística en torno a un conjunto de obras serias con una *inventio* y *elocutio* elevadas.

[13] Casalduero, 1966, p. 22.

Otro tanto se puede decir de los entremeses, que pasaron igualmente de seis a ocho. En una época que concedía amplia libertad al impresor, ¿cuál fue su grado de intervención en la preparación del volumen? ¿Siguieron o no sus colaboradores las directivas de Cervantes? Puede ser, como sugirió Luigi Giulani durante este coloquio, que el manco de Lepanto, a falta de poder vender doce comedias a su editor, se resolviera a añadir ocho entremeses a las ocho que tenía escritas para dar al volumen que se iba a imprimir una extensión no demasiado inferior a la de una parte lopiana[14]. Pero otra cosa es encontrar, en una y otra serie de obras, la clave de su respectiva coherencia[15].

Dicho de otra forma, a falta de conocer las circunstancias que presidieron la composición de las *Ocho comedias* y la configuración específica del conjunto formado por ellas, no estamos en condiciones de enfocar este tomo como un ejemplo particular, entre otros, de un género lectorial. Por cierto, los estudios recientes sobre la lectura de los textos dramáticos suelen estar más atentos a los textos como entidades individuales que a su soporte enunciativo colectivo. Así y todo, no podemos asegurar que la inserción en un volumen plural del texto de tal o cual comedia modificara y orientara sus protocolos de lectura, una vez leídas estas obras por quienes no las quisieron representar. Tampoco podemos establecer si la selección así operada respondería a los gustos y a las modas teatrales de la época. La negativa recibida del mundo de la farándula, así como la ausencia de cualquier reimpresión posterior a 1615, nos dan más bien a entender que, al tomar esta resolución, Cervantes supo de modo certero que iba a contracorriente de dichos gustos y modas. Prueba de ello es el pretexto aducido por él un año antes, en la *Adjunta al Parnaso*, para que los comediantes abandonaran sus prejuicios: «pero yo pienso darlas a la estampa para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula y no se entiende cuando las representan» (1218b).

[14] El volumen consta de 257 hojas, o sea, un número inferior al de cualquiera de las primeras *partes* de Lope, las cuales cuentan entre 300 y 379 hojas, según me comunica amablemente Germán Vega García-Luengos.

[15] No se debe descartar, ni mucho menos, la hipótesis emitida en este coloquio por Marc Vitse, según la cual la ordenación de los ocho entremeses nos llevaría del modelo sencillo del desfile de figuras (*El juez de los divorcios* y *El rufián viudo*) a la construcción mucho más compleja de *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*. Ahora bien, no se puede partir de los mismos criterios para interpretar el orden en que se distribuyen las ocho comedias, desde *El gallardo español* y *Los baños de Argel* hasta *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*.

Resolución que, a fin de cuentas, echaba las bases de otra relación entre la obra teatral y sus destinatarios, convirtiendo las *Ocho comedias* en otras tantas muestras de un «teatro en un sillón»[16].

¿Dónde se juega, pues, la unidad del volumen de 1615? ¿En la unidad material del libro o en el hipertexto conformado por la serie de textos copresentes en él? ¿Debe postularse una unidad intrínseca, lo cual supondría otra *intentio auctoris* que la que expresa el prólogo, y, en este caso, poco perceptible por el lector actual? Al quedar sin respuestas las acertadas preguntas planteadas por los organizadores de este coloquio, se confirma que no hay manera aquí de delimitar los contextos en los que la coherencia de la recopilación podría ser una hipótesis pertinente. Por lo tanto, no podemos determinar ni analizar los mecanismos que pudieron construir esta coherencia. En cuanto al carácter específico de esta recopilación, sería de interés compararla con otra colección cervantina, la edición de las *Novelas ejemplares* publicada dos años antes por Juan de la Cuesta. A lo largo del siglo XX se han multiplicado los intentos de clasificación, tanto temática como estilística, de los textos que la componen: las sucesivas propuestas de Joaquín Casalduero, Ruth El Saffar, Edward C. Riley, Luis Andrés Murillo, Georges Güntert[17] revelan una constante preocupación por parte de la crítica, que contrasta con la parquedad de las hipótesis emitidas acerca de las *Ocho comedias*. Ahora bien, examinar en sus peculiaridades la construcción respectiva de estas dos colecciones supone un estudio comparativo que, evidentemente, queda fuera del ámbito de esta comunicación.

[16] Para retomar la idea del «spectacle dans un fauteuil» que iba a defender, dos siglos más tarde, Alfred de Musset, cuyas piezas fueron rechazadas por los directores de teatro hasta 1847.

[17] Para una caracterización de estos sucesivos intentos, ver Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. LXIX-LXXXIX.

LA TEATRALIZACIÓN DEL JUDÍO EN *LOS BAÑOS DE ARGEL*

En comparación con la presencia multiforme y recurrente del Islam, tanto turco como moro y morisco, el mundo judío ocupa en la obra de Cervantes un espacio mucho más modesto. En primer lugar, los judíos cervantinos, en el sentido estricto de la palabra —o sea, a exclusión de los conversos— se nos aparecen ubicados en un ambiente extrapeninsular y exótico, el de Argel y Constantinopla. Además, no sólo asoman en textos periféricos, con respecto a las *Novelas ejemplares* y el *Quijote*, sino que, en las dos comedias que los acogen —*Los baños de Argel* y *La gran sultana*— quedan encasillados en secuencias de carácter episódico. No obstante, el valor y significado de estas secuencias ha dado lugar a opiniones controvertidas y hasta a interpretaciones contradictorias; más especialmente, aquéllas que pertenecen a la primera de estas dos piezas, tanto por su mayor amplitud como por la visión ambigua que nos ofrecen del judío argelino. Para apreciar más exactamente esta ambigüedad y tratar de medir su alcance, nos centraremos, pues, en el caso más significativo de *Los baños de Argel.*

Observación previa, que importa hacer de entrada: en las cuatro secuencias de *Los baños* en las que interviene un judío, no es éste el que anima la acción, sino su antagonista, la «figura de risa» de la comedia, el sacristán Tristán. Este, que resulta ser uno de los cautivos del baño, se burla en dos ocasiones, en la jornada segunda, de su víctima. Primero, después de reírse de su aspecto, trata de obligarle a llevar a casa de su amo el barril con el cual venía cargado. La negativa del judío, que no quiere contravenir a la ley del sábado, desencadena la ira y las amenazas del sacristán, hasta el momento en que, a petición de un anciano, cautivo también, que ha presenciado el incidente, consiente renunciar a su in-

tento (vv. 1258-1309). Más adelante, y en la misma jornada, reaparecen, aunque esta vez sin testigo, burlador y burlado. Ocurre ahora que el sacristán ha robado una cazuela al judío y no se la quiere devolver hasta que el otro la rescate, y esto a pesar de ser día prohibido para contratar (vv. 1672-1724). Por fin, en la tercera jornada, ambos comparecen ante el rey de Argel, a consecuencia de otro robo de mayor alcance, el de un niño de pecho, raptado en la judería por el mismo Tristán (vv. 2514-2528). Este no tiene más remedio que obedecer al rey, librando su presa; pero los judíos de Argel, espantados, deciden rescatar a su verdugo para recobrar la tranquilidad perdida (vv. 2824-2855).

Como se echa de ver, la presencia del judío en esta comedia parece más bien accidental. Pero esta impresión se disipa en cuanto nos percatamos de que es elemento de una construcción dramática compleja, ajena a los criterios de la praxis lopesca, tal como la define, por las mismas fechas, *El Arte Nuevo de hacer comedias*. En vez de establecer, desde el principio, una conexión orgánica de las intrigas, Cervantes hace que cada una de las que van alternando a lo largo de la acción, siga su desarrollo propio. Una primera se ordena en torno a los amores de don Fernando y Costanza, requeridos al mismo tiempo por sus respectivos amos, en una manera de *rifacimento* de la acción central de *El trato de Argel*. Otra intriga, a cargo de una segunda pareja, formada por don Lope y Zahara, reelabora la historia del Cautivo, interpolada en la primera parte del *Quijote*. Por fin, dos intrigas episódicas se combinan con ellas: la primera, protagonizada por el anciano cautivo y sus dos hijos, Juanico y Francisquito, conoce un final trágico, con la muerte violenta del menor; la segunda es la que anima, precisamente, el sacristán a través de varias ocurrencias, entre las cuales los tres encuentros con el judío ocupan especial relevancia. A primera vista, no hay más trabazón aparente que la que nace de la coincidencia de los personajes en las tablas: así cuando concluye el primer incidente entre Tristán y el judío con la intervención del anciano a favor del segundo. Pero, de hecho, esta coincidencia no hace sino plasmar en el escenario, en una visión casi prismática, el perspectivismo de las múltiples trayectorias que se entrecruzan ante los ojos del espectador. Referidas a una común problemática, las conductas individuales no son, como en Lope, los hilos de una misma maraña, sino que se corresponden como las figuras de un retablo, colocadas dentro de un orden del mundo que las trasciende y del que depende, en última instancia, su significado.

No cabe la menor duda de que, en las interpretaciones que se han dado de las secuencias que nos cumple examinar, no se ha tenido en cuenta, hasta una fecha reciente, la peculiaridad de dicha construcción. Al contrario, estas secuencias han sido generalmente desconectadas del resto de la comedia, como si fueran meros episodios desglosables, al estilo de los pasos de Lope de Rueda. Así se entiende mejor la lectura que, en 1925, Américo Castro hizo de dichos episodios en *El pensamiento de Cervantes*. Lo que llamó entonces la atención de don América, es que las burlas crueles de que son víctimas los judíos de *Los baños de Argel* —así como los de *La gran sultana*— estas burlas, pues, no están suficientemente condenadas ni contrapesadas por el autor, el cual dos veces atribuye tales desdichas a la pertinacia hebraica. Y concluye Castro:

> No veo, pues, base sino para afirmar que por unas y otras razones —antijudaísmo de español, opinión formada en Argel, donde el judío era un pobre ser, blanco de la saña de moros y cristianos, concesión a la opinión corriente— Cervantes aparece como lo que hoy llamaríamos un antisemita[1].

Con respecto a esta conclusión, el nuevo examen de estas burlas, iniciado por el mismo Castro en 1966, revela un cambio radical de perspectiva: un cambio que, como era de esperar, se sitúa en la línea de su nueva visión del pasado de los españoles, forjada, a raíz del exilio, en el taller de *La realidad histórica de España*. En vez de imponer, como antes, una lectura anacrónica y entorpecedora, puesto que orientada por un «antisemitismo retrospectivo», prefiere hacer resaltar, esta vez, la manera como se nos ofrece aquí la expresión multidimensional de una difícil convivencia, contemplada por el espectador desde distintos puntos de vista. Frente al antijudaísmo vulgar, encarnado por Tristán, el judío de *Los baños*, observa Castro, no se limita a manifestar su dolor por la violencia que se le hace. Su fidelidad a sus ritos le lleva a resistir, hasta no poder más, a su verdugo. Más aún: la constancia con que reivindica su fe, al no querer romper la ley del sábado, contrasta con la anchura de conciencia de la que ha hecho gala, momentos antes, el sacristán: efectivamente, Tristán acaba de confesar al anciano cautivo que, si bien en la fe es de bronce, no deja escapar la menor oportunidad de amenizar

[1] Castro, 1972, p. 291. Hay reedición moderna de esta obra (Bauer y Landauer, 1927). El que haya sido atribuida a otros autores, como el Dr. Sosa, compañero de cautiverio de Cervantes, no merma, ni mucho menos, el valor de este testimonio.

su esclavitud. Además, subraya Castro, cuando la tensión entre burlador y burlado llega a ser difícilmente tolerable, la oportuna intervención del anciano, movido a compasión, hace que el sacristán desista de su empresa. Así pues, en tanto que la descalificación del sacristán impide al espectador identificarse con él, la petición de un cristiano ejemplar, como viene a serlo el padre de Juanico y Francisquito, sella el triunfo de la tolerancia. Esta tolerancia, claro está, debe situarse dentro de los inevitables límites impuestos por el acatamiento al dogma: origina, en efecto, una solución baciyélmica según la cual el mismo cautivo que hace, a su modo, de «amigable componedor», no deja de explicar que «todo ello se debe al "gran pecado" cometido por el pueblo de Israel»[2]. Se comprueba, pues, de esta forma, la prudencia de un Cervantes que, al decir de Castro, sabía muy bien para quiénes y dónde escribía y, por consiguiente, no quería incurrir en ingenuidades quijotescas.

Del cotejo de estas dos interpretaciones se infiere, pues, la drástica revisión operada por Castro: no sólo al sustituir una lectura un tanto somera por otra más matizada y sutil, más atenta también al perspectivismo cervantino, sino al tener en cuenta las connotaciones de un diálogo que plasma en las tablas el enfrentamiento de dos razas y dos culturas. Ahora bien, esta misma plasmación o, para mejor decirlo, esta teatralización, en el pleno sentido de la palabra, es algo que don Américo parece soslayar en uno y otro caso: precisamente al desconectar estas secuencias del contexto de la obra, para enfocar el encuentro del judío y del cristiano desde un supuesto predominantemente ideológico: sea el «pensamiento» de Cervantes, tal como lo entendía Castro en 1925; sea la «vivencia» personal del escritor, en una España conflictiva nacida del triunfo de la casta mayoritaria. Pues bien, en reacción con esta aproximación, inevitablemente reductora, la configuración de estas tres secuencias necesita, por un lado, examinarse dentro de su genuino contexto. Por otro lado, su concatenación no puede entenderse si no la referimos a un código estético teatral específico, ajeno, como ya vimos, a los criterios de la fórmula lopesca.

Dentro del complejo sistema de correspondencias elaborado por la dramática cervantina, especial interés ofrece la trayectoria completa de Tristán: su cobardía, al abrirse la acción de la comedia con la secuencia liminar del saqueo, por los piratas argelinos, de un pueblo costero cuyos vecinos pierden su libertad (vv. 1-102); luego, sus desplantes al compare-

[2] Castro, 1966, p. 87.

cer por primera vez, en el puerto, ante el rey de Argel, tras desembarcar de la galera de Morato Arráez (vv. 722-761); sus deslices, confesados al padre de Juanico y Francisquito (vv. 1157-1216); sus improperios contra los morillos, cuando éstos se burlan de él, recordándole con sorna la muerte recién ocurrida del que hubiera podido ser su libertador, don Juan de Austria, el hermanastro de Felipe II (vv. 1217-1257). Así pues, Tristán se aplica a encarnar en el escenario un concepto acomodaticio del cautiverio, que es precisamente el que denuncia y condena su venerable compañero. Por consiguiente, la doble humillación que padece nuestro sacristán, tanto por parte de los morillos como de este cautivo ejemplar, condiciona, por decirlo así, el posible desquite que le proporciona el judío con su repentina aparición. La violencia que el sacristán ejerce contra él hace juego con la cobardía que manifestó hasta entonces; pero, luego, la intervención del anciano a favor de su víctima limita el alcance de la burla y hace que, en la segunda secuencia, la persecución que padece el judío cobre nuevo cariz: ya no pretende Tristán cargarlo con el barril que tenía que llevar a casa de su amo, sino comerse la *cazuela mojí* preparada por él, evidenciando así su proverbial glotonería. Por fin, el rapto de un niño de pecho, aunque frustrado por la justicia del rey de Argel, es el recurso que facilita el rescate del sacristán, permitiéndole reunirse con los enamorados, a la hora de la evasión. Así es como el «dulce fin» del cuento de amor acaba por coincidir con el desenlace feliz de la comedia.

¿Cómo referir, entonces, esta estilización de la pareja formada por judío y sacristán al propio sentir de Cervantes? ¿Cómo conectarla con un concepto previo del judío que vendría a determinarla, dentro de una genuina visión del mundo? En este particular estriba, sin duda alguna, la mayor dificultad. El Castro de 1925, como ya vimos, llamaba antisemita al autor del *Quijote*. Cuarenta años después, no duda en retractarse, a raíz de su deseo de promover, no sólo una nueva lectura de los episodios, sino una nueva hipótesis biográfica, la del origen converso de Cervantes. Así y todo, donde permanece Castro fiel a su método interpretativo, es en su voluntad de deducir de los textos la intención del autor: en primer lugar, al afirmar que Cervantes no fue antisemita, tras haber dicho lo contrario en otra época; pero, más aún, al deducir sus móviles del contraste de actitudes que vienen a encarnar, en estas secuencias, Tristán y su víctima. Cervantes, afirma Castro, pone al desvelo la intimidad de sus personajes, haciendo «resaltar en modo bien claro el tesón en man-

tener cada uno su propia fe»[3]. Por lo tanto, aun cuando resulte imposible apreciar hasta qué punto juzgaba merecidas las diatribas contra los hebreos, no deja de ser muy claro, según don Américo, que el autor del *Quijote* personificó en el sacristán «modos de sentir ingratos» para él[4]. A la inversa, no quiso despojar de sus derechos al judío de *Los baños*, sino que cuidó de mostrar su capacidad de resistencia. Y Castro concluye con esta frase característica de su modo de acercarse al tema: «Cervantes practica en su obra el cristianismo; [...] quién sabe si en el interior de su alma no pensaría que sería muy justo y muy cristiano dejar a cada uno su fe»[5].

Es precisamente este salto el que no podemos dar. No es que la pregunta que plantea aquí Castro no pueda recibir, en sí, una respuesta afirmativa, sino que es imposible inferirla de dichos episodios y, más concretamente, de las burlas del sacristán. En otras palabras, la supuesta tolerancia de Cervantes, su presunta preferencia por una pacífica convivencia de las distintas razas en la España de su tiempo no puede, en nuestra opinión, convertirse en clave interpretativa de estas secuencias: Y esto por varias razones. En primer lugar, nada nos permite calar, como pretende hacerlo Castro, en la intimidad del escritor. Además, estas peripecias no trascurren en España, sino en Argel, y esto a pesar de que la comedia se destinara a los corrales madrileños. Por lo tanto, y aun cuando apunten a varios niveles de lectura, las burlas que padece el judío no hacen sino estilizar, en un registro deliberadamente cómico, la condición habitual de los hebreos en la ciudad, tal como la describe, en un texto a menudo citado, el P. Diego de Haedo, presunto autor de la *Topographia e historia general de Argel*:

> Son tan abejados de todos los turcos, moros y christianos, que es cosa increyble, porque [...], si acaso un christiano encuentra a un judío por la calle, le dará mil pescozones, y si el judío va a dar al christiano, y le ve algún moro o turco, luego favorece al christiano, aunque sea un vil esclavo, y le dan vozes que mate al perro judío[6].

Esta observación de Haedo será corroborada algunos años más tarde por otro testigo como el Padre Dan, citado por Ottmar Hegyi en un

[3] Castro, 1966, p. 89.
[4] Castro, 1966, p. 86.
[5] Castro, 1966, p. 91.
[6] Haedo, *Topographia e historia general de Argel*, 1612, fol. 23r.

interesante estudio[7]. Evidencia un hecho cuya trascendencia ha sido recalcada por Fernand Braudel: el que la situación, no siempre envidiable, del judío en la sociedad musulmana se complicaba con las tensiones nacidas de su convivencia con los cautivos. En aquel mundo abigarrado, sus actividades mercantiles y financieras engendraban todo tipo de envidia: la de los turcos y moros, que les asignaban, por esta misma razón, un puesto inferior en la comunidad argelina; también la de los esclavos cristianos, debido a su participación en transacciones derivadas del corso[8]. De ahí los incidentes referidos por Haedo o Dan; de ahí, también, el que los episodios protagonizados por Tristán y su víctima se hiciesen eco de tales antagonismos, sin que podamos deducir de su presencia en la obra, como hacía Castro en 1925, un supuesto antisemitismo del autor.

Ahora bien, de la visión que nos ofrecen *Los baños* de esta condición poco grata, tampoco cabe inferir, como pretendió Castro cuarenta años después, una franca postura de Cervantes. Si bien no podemos llamarle antisemita, tampoco resulta lícito hablar de un claro alegato a favor de una convivencia de las dos razas. Es verdad que judío y sacristán, cada uno a su modo, campean por sus fueros. También es cierto que Tristán no consigue sus fines, puesto que se lo impide su compañero de cautiverio. Pero el comentario que acompaña esta piadosa intervención, colocado al final de la primera secuencia, como para redondearla, resulta demasiado categórico para autorizar la lectura un tanto capciosa que nos propone el autor de *La realidad histórica de España*. Escuchemos al venerable anciano: «¡Oh gente afeminada, / infame y para poco! / Por esta vez te ruego que le dejes» (vv. 1291-1293). «Por ti le dejo», contesta entonces el sacristán, añadiendo «vaya / el circunciso infame», en tanto que su interlocutor remata el episodio concluyendo:

> La pena es ésta de aquel gran pecado
> bien se cumple a la letra
> la maldición eterna
> que os echó el ya venido,
> que vuestro error tan vanamente espera.
> (vv. 1301-1305)

¿«Solución baciyélmica», como afirmó Castro? Difícil se nos hace compartir semejante parecer, si es que concedemos al anciano el

[7] Hegyi, 1992, p. 151.
[8] Braudel, 1966, vol. II, pp. 145-150.

auténtico papel que desempeña aquí: testigo compasivo del dolor del judío, éste es, aún más, remodelación individualizada de una manera de coro. Como tal no pretende, como los demás cautivos, mantener con tesón su propia fe, sino que saca, en el momento más adecuado, la debida lección del episodio. Por otra parte, tampoco podemos seguir a Castro, cuando afirma que, en la tercera y última secuencia, los insultos del Cadí en contra de la «canalla bárbara española» se dirigen al sacristán. En efecto, no es Tristán el que comparece primero, sino aquellos cautivos que trataron en vano de evadirse, mereciéndose entonces este calificativo insultante del rey, recogido luego por su acólito: otra prueba de cómo la visión que don Américo intenta defender procede a veces, sino de una franca manipulación, al menos de un uso selectivo de los textos aducidos.

Otro punto álgido es el de la comicidad de estos episodios. Aquellos mismos que admiten que las burlas de Tristán tienden a provocar la hilaridad del espectador, expresan, al mismo tiempo, cierto malestar ante la risa así desencadenada. A mediados del siglo pasado, Joaquín Casalduero, como para eximir a Cervantes de cualquier sospecha de antisemitismo, destacaba la gracia de estas secuencias; sin embargo, añadía, Tristán nos hace reír «un poco burdamente»[9]. Pocos años después, Robert Marrast manifestará un parecer del todo displicente: «Il fallait que les esprits fussent singulièrement imprégnés d'intolérance pour trouver là matière à plaisanterie»[10]. Este criterio adverso equivale, a fin de cuentas, a una radicalización anacrónica de la tesis del primer Castro, la del antijudaísmo de Cervantes. Por esta misma razón, la comicidad así denunciada nos parece requerir un nuevo examen, más afín al sentir de un momento histórico distinto del nuestro, más atento también a los recursos de que se vale Cervantes para suscitar la risa.

En la primera secuencia, el judío queda identificado acto seguido por el aspecto que ofrece. A la pregunta del anciano: «¿No es aquéste judío?», contesta así Tristán:

> Su copete lo muestra,
> sus infames chinelas,
> su rostro de mesquino y de pobrete.
> Trae el turco en la corona
> una guedeja sola

9 Casalduero, 1966, p. 90.
10 Marrast, 1957, p. 69.

de peinados cabellos,
y el judío los trae sobre la frente;
el francés, tras la oreja;
y el español, acémila,
que es rendajo de todos,
le trae, ¡válame Dios!, en todo el cuerpo.
(vv. 1259-1269)

Es de notar cómo estas pinceladas, lejos de resolverse en una burda caricatura, se van explayando en un divertido cotejo de los usos respectivos de las naciones que componen el maremágnum argelino, comparado, más adelante, con una «arca de Noé abreviada» (v. 2065). La tensión consecutiva a las amenazas del sacristán queda así marcada por el sello de esta visión, cuyo pintoresquismo trasciende su mero valor documental.

En el segundo encuentro de la misma jornada segunda, la violencia del burlador, antes conjurada, como ya vimos, por la intervención de su compañero, se resuelve en la gracia de un juego entremesil. En un primer momento, la secuencia se abre con las reiteradas demandas del judío que trata en vano de recobrar su cazuela:

Cristiano honrado, así el Dío
te vuelva a tu libre estado,
que me vuelvas lo que es mío.
(vv. 1672-1674)

Esta petición suscita una irónica respuesta del burlador, con un marcado ritmo de estribillo:

No quiero, judío honrado;
no quiero, honrado judío.
(vv. 1675-1676)

En una segunda fase, el tesón con el cual el burlado, por ser sábado, se niega a determinar el valor del robo que necesita rescatar, origina un divertido diálogo del sacristán con la misma cazuela, en el que, como era de esperar, preguntas y respuestas corren a cargo del mismo locutor:

Di, cazuela, ¿cuánto vales?
«Paréceme a mí que valgo
cinco reales, y no más».
Mentís, ¡a fe de hidalgo!
(vv. 1701-1704)

Por fin, el episodio de la tercera jornada en el cual Tristán aparece con un niño judío en mantillas podría rayar en lo odioso; pero, si se tiene en cuenta la ideología del público al que iba destinada la obra, el propósito expresado por el raptor tiende a aflojar la tensión: a fin de cuentas, tan sólo pretende criar al niño, enseñándole el Padre Nuestro.

Se nos dirá que esta presentación festiva hubiera podido alcanzar sus fines en la España de Felipe III, caso de haber conseguido Cervantes el beneplácito de los autores de comedias, pero que semejante divertimiento no encaja, en cambio, con una sensibilidad moderna, en una época como la nuestra, aún marcada por el horror de la llamada «solución final». De ahí el que Francisco Nieva, en su versión escénica de *Los baños de Argel*, montada con gran éxito en 1979, prescindiera de estas secuencias, aunque reconociendo como «debatible y discutible» el corte operado por él. Según él, estos episodios hubieran requerido, para ser conservados, «una clarificación demasiado sutil y hasta espinosa», por conectar con «un conflicto demasiado íntimo del propio Cervantes». Y prosigue Nieva:

> Conecta con su supuesta no limpieza de sangre y la probada realidad de «cristianismo nuevo» en la familia de su mujer. Merecería un estudio aparte y un tanto fundado en la teoría de Américo Castro que, por cierto, también no han dejado de afilar como si se tratara de un tema ya demasiado tópico y obsesivo[11].

Como se echa de ver, los escrúpulos del adaptador nacieron de un examen muy concienzudo del tan debatido tema de la supuesta «raza» del manco de Lepanto; por lo cual no se le puede reprochar una ciega adhesión a la tesis defendida por Castro en su última etapa.

Así y todo, por muy respetables que fueran estos escrúpulos, cabe observar que surgieron en la preparación del espectáculo, o sea, en una etapa previa al estreno de la obra ante el público madrileño, cuya reacción adversa, de esta forma, no pasó de ser mera hipótesis. En cambio, en la versión de *La gran sultana* montada en 1993 con sonado éxito por Adolfo Marsillach en el Teatro Príncipe, ha sido conservado el episodio en el que Madrigal, en términos parecidos a los de Tristán, se burla de los judíos de Constantinopla (vv. 427-475). La reacción de los especta-

[11] Nieva, en Monleón, 1980, p. 66.

dores parece haber sido siempre de franca adhesión, sin que se notara la menor discrepancia en su seno.

Lo que se puede inferir, entonces, de esta diferencia de enfoque, es que la actitud del público depende, en última instancia, de cómo se han de representar estas secuencias. ¿Qué grado de expresividad requieren las amenazas del sacristán y la defensa que le opone su víctima? ¿Con qué gestualidad conviene acompañar y resaltar el diálogo? Según la óptica adoptada —o bien poner énfasis en su enfrentamiento, o bien, a la inversa, desrealizarlo en beneficio de una interpretación lúdica de las burlas y del comentario que se merecen, por parte del anciano cautivo— el efecto producido puede ser de muy distinto tenor. No es que las burlas del sacristán hayan de resolverse en un puro juego, sino que, en vez de dar pie a interpretaciones subjetivas o arbitrarias, permiten valorar, a través de las diversas actitudes plasmadas en las tablas, un fragmentarismo que pone en tela de juicio un tópico triunfalista: el de la unanimidad cristiana y de una solidaridad supuestamente compartida por todos, ante la común desdicha. Al contrario, en el Argel que conoció Cervantes, la difícil convivencia de las tres razas, con sus tensiones y sus inevitables composturas, se nos aparece como el mejor antídoto a una visión idealizada del cautiverio, vertebrada por un maniqueo contraste entre buenos y malos.

Es entonces cuando conviene acrisolar debidamente el papel que, en estos episodios, desempeña el burlador frente a su víctima. En la línea de unas acertadas observaciones de Nicholas Kanellos, hemos recalcado ya el fundamental antiheroísmo de Tristán[12]. Cabe ampliar ahora estas observaciones, colocándolas, además, en su debida perspectiva. Ocurre, en efecto, que tanto las burlas como las gracias del sacristán corresponden aquí a una modalidad específica de la figura del donaire, tal como la concibió Cervantes: una figura no sólo irreductible al bobo renacentista, encasillado en secuencias desglosables y comportamientos predefinidos, sino del todo distinta del gracioso lopesco, confidente y consejero de un galán con el cual el bufón cervantino no se resolvió nunca a unir su destino. Su humilde condición social, su proverbial cobardía, su afición a la gula y a la labia, su fascinación ante el verbo y sus potencialidades festivas hacen que, a lo largo de la acción, se le compare con el loco de corte, sin que los que le califican de esta forma consigan aclarar si su locura resulta natural o simulada. «O este pobre pierde el tino / o él es

[12] Kanellos, 1975.

hombre de placer», se pregunta el renegado Hazén, al comparecer por primera vez Tristán ante el rey (vv. 735-736), mientras éste acaba declarando: «bufón es este cristiano» (v. 754). Más adelante, al principio de la jornada tercera, producen análogo efecto las intempestivas ocurrencias del sacristán en la representación del coloquio montado en el baño por los cautivos: vuelve a surgir entonces la misma pregunta en boca de los espectadores (vv. 2097-2242), de modo que las impertinencias de Tristán parecen oscilar entre la teatralería del histrión y la sinrazón del insensato.

Sería del todo anacrónico asignar a estos donaires y gracias una finalidad exclusivamente moral, ajena al contexto artístico de la comedia. Por ello no cabe ver en ellos, como quiere Stanislav Zimic, las muestras de una actitud estúpida y cruel que Cervantes vendría a censurar, manifestando así un «genuino espíritu cristiano»[13]. En estas burlas, en efecto, radica la función más significativa desempeñada por el bufón cervantino: la de un hazmerreír cuyos desplantes, marcados del sello de la irresponsabilidad, vienen a cobrar especial trascendencia, al trasladarse del mundo palaciego, en el que suele campear el tradicional bufón de corte, al ambiente inaudito y apremiante del baño. En este nuevo marco, Tristán asume sin vacilar las múltiples funciones que suelen adscribirse al «hombre de placer»: o bien desarrollando el contrapunto burlesco de las acciones patéticas que se representan ante nuestros ojos; o bien haciendo resaltar las contradicciones en que incurren, repetidas veces, los demás personajes; o bien desenmascarando a aquéllos que pretenden aparentar gravedad, en un juego del ser y del parecer en el que se disuelven los estatutos preestablecidos[14].

Es cierto que, en varias ocasiones, las ocurrencias del sacristán desembocan en situaciones que nos resultan algo burdas, cada vez que el perjuicio padecido por sus víctimas hace que la burla ligera esté a punto de convertirse en burla pesada, como solían decir entonces los que dictaminaban sobre la licitud de estos juegos. Fino conocedor de esta casuística[15], Cervantes, en *Los baños de Argel*, cuidó de no pasar la raya: al

[13] Zimic, 1992, pp. 140-143.

[14] Canavaggio, 1985-1986, pp. 538-547.

[15] Joly, 1982. Prueba de ello es el diálogo liminar de Solórzano y Quiñones, en la secuencia expositiva de *El vizcaíno fingido*, así como las advertencias de don Quijote a Sancho, después de su llegada al palacio de los Duques, a consecuencia del incidente ocurrido entre doña Rodríguez y el escudero (II, p. 31).

fin y al cabo la suerte reservada por Tristán a los judíos resulta más bien benigna, en comparación con el destino de aquéllos que, al estilo del niño Francisquito, acaban martirizados por sus verdugos. Pero, más allá de estas inevitables precauciones, las burlas imaginadas por el sacristán revisten especial interés si se cotejan con las gracias del loco de corte, figura institucional ligada a un mundo homogéneo por el ritualismo de sus ocurrencias. Son, en efecto, las salidas, a veces arriesgadas, de un bufón *in partibus infidelium* que pone así en tela de juicio, no tanto *el* mundo al que pertenece, sino *un* mundo del que se evade a su modo, por la magia del verbo y el poder de la risa. En este sentido, nunca se confunde con el chocarrero de oficio, sino que, detrás de la máscara del clérigo de ínfima ralea, llega a encarnar una ejemplaridad ajena a cualquier dogmatismo, dentro del fraccionamiento de los destinos que se entrecruzan en el escenario. Manera, entre muchas, de remozar el mito bufonesco: no con miras a una de las posturas que don Américo intentó asignar a Cervantes, sino como muestra cabal de un arte ajeno a la normalidad lopesca. Así es como, en aquel entronque de razas y destinos, el Argel cervantino, a cuatro siglos de distancia, se nos aparece como el espejo cóncavo en el cual podía haberse contemplado la España del tercer Felipe; sólo que no se lo permitió, como sabemos, el poderoso gremio de los paniaguados autores de la Villa y Corte.

CERVANTÈS DRAMATURGE, VEINTICINCO AÑOS DESPUÉS

Participar en un Congreso Internacional dedicado a «Cervantes y el teatro», con el privilegio de abrir la segunda sesión plenaria, viene a concretar para mí un sueño que nunca se me ocurrió abrigar en el momento en que decidí emprender mi tesis doctoral sobre lo que era, hace veinticinco años, la zona más oscura de la obra del manco de Lepanto. El reconocimiento que le tributan, estos días, algunos de los mejores representantes del hispanismo internacional me induce a pensar que no me lancé en vano a esta aventura. Por ello me ha parecido oportuno, con motivo de este simposio, aclarar las circunstancias en que me decidí a tomar este partido, caracterizar el método que me apliqué a forjar y a poner en obra, por fin, apreciar los resultados conseguidos y las perspectivas abiertas por un libro al que considero, si no la mayor honra de mis escritos, al menos el sésamo que me permitió ser admitido en dos gremios mayores: el de los comediantes y el de los cervantistas[1].

A decir verdad, no pensé, al dar mis primeros pasos de investigador, que ésta sería la meta que iba a guiar mi carrera. La primera etapa que cumplí, siendo aun estudiante, concluyó en 1959, más pronto de que hubiera deseado, con mi memoria académica sobre la posible huella en el *Quijote* de la *Philosophía antigua poética*, del Dr. Alonso López Pinciano. Robert Ricard, dos años antes, me había propuesto el tema, a sugerencia, creo, de Marcel Bataillon, y la generosidad de Alberto Sánchez hizo que este trabajo, con sus inevitables fallos y dentro de sus limitaciones, se publicara en los *Anales cervantinos*, en un momento en que estaba

[1] Canavaggio, 1977.

preparando la *agrégation*, o sea mis oposiciones a cátedra de instituto[2]. Al trasladarme a la Casa de Velázquez en 1963, al cabo de dos años de docencia y después de mi servicio militar, quise iniciar como becario de una institución a la que iba a dirigir más tarde, la hoy desaparecida tesis de Estado, aplicando mis investigaciones al conjunto de las ideas estéticas y literarias de Cervantes. Fue entonces cuando descubrí en su versión original la *Teoría de la novela en Cervantes*, el gran libro recién publicado por Ted Riley, quien pronto iba a convertirse en un entrañable amigo[3]. Desistiendo de mi propósito, me volví entonces hacia el teatro, al que había dedicado un capítulo de mi memoria de licenciatura[4]. Mis maestros de la Sorbona —en especial Charles V. Aubrun— quisieron impedir este cambio de rumbo: trataron de disuadirme de dedicar diez o doce años de mi vida a estudiar un teatro sin interés para ellos, ya que carente de «transhistoricidad», pero que, a pesar de las respectivas contribuciones de Armando Cotarelo Valledor y Joaquín Casalduero[5], seguía siendo, en más de un aspecto, un campo sin explorar.

A pesar de sus objeciones, mantuve mi decisión. No sólo por el atractivo que ejercían sobre mí, en sus mútiples facetas, la personalidad y la obra del autor del *Quijote*, sino porque consideré que su caudal dramático requería otras aproximaciones que las que se habían intentado hasta la fecha. Lejos de ser el parto de un vago precursor de la Comedia nueva o, al contrario, de un discípulo rezagado del Fénix, el teatro de Cervantes, irreductible, para mí, a las categorías explicativas del barroco tridentino, se me aparecía situado en la periferia de la normalidad de su tiempo. Como tal, requería ser examinado desde una doble perspectiva o, si se prefiere, en su doble relación dialéctica, tanto con los experimentos de los prelopistas (y muy especialmente de la llamada generación de 1580), como con los usos y hábitos de la comedia lopesca. Otro factor de interés, para mí, era el hecho de que se consideraba como un teatro fracasado, por no haber sido llevado a las tablas, salvo contadas excepciones, en vida de su autor. ¿Cómo apreciar, entonces, la negativa de quienes no se dignaron montar sus obras en los corrales? ¿Como un fallo

2 Canavaggio 1958.

3 Riley, 1962. La versión española, editada por Taurus, se publicó en 1966.

4 Canavaggio 1958, pp. 49-68.

5 Cotarelo Valledor, 1915; Casalduero 1966. Merecen mencionarse, además, dos trabajos publicados por las mismas fechas: el de Marrast, 1957 y el de Ynduráin, ed. de las *Obras dramáticas* de Cervantes (1962).

definitivo, confirmado luego por la posteridad, o, más bien, como una reacción característica de un momento histórico concluso? Pensaba, en efecto, que, a raíz de las revoluciones estéticas del siglo XX, el banco de prueba de una nueva escenografía bien podría relativizar este rechazo, poniéndolo en tela de juicio.

Así es como se me impuso la necesidad de compaginar dos imperativos en mi acercamiento, señalados con acierto en una de las reseñas a las que dio lugar mi libro una vez publicado, la de la llorada Monique Joly: por un lado, «el dominio de los problemas históricos y textuales planteados por la obra dramática cervantina en cuanto *corpus* y materia de reflexión crítica», y, por otro, «un método de aproximación concebido como una ponderada fusión de las técnicas de la filología diacrónica tradicional con las del análisis fenomelógico y estructural»[6]. Me proponía, mediante este criterio, tratar de conseguir, hasta donde se puede, una máxima adecuación entre método analítico y objeto observado. Tengo que decir que recibí un notable estímulo, en estos comienzos, de Antonio Rodríguez-Moñino, ya que puso a mi disposición, con su proverbial generosidad, el códice Sancho Rayón, cuyo paradero se ignoraba desde principios del siglo, y que él había encontrado al catalogar los fondos de la Hispanic Society of America. Así pude cotejar la edición de las comedias sueltas publicada por Antonio de Sancha a finales del siglo XVIII, con el manuscrito que le sirvió de base[7]. Así pude también editar, como tema de mi tesis complementaria de doctorado, la *Comedia de los amores y locuras del conde loco*, de Morales, mencionada por Agustín de Rojas, en su *Loa de la comedia*, entre las escasas muestras del teatro anterior al nacimiento de la Comedia nueva, y cuyo texto se creía perdido[8].

A partir de tales premisas, consideré que convenía considerar el teatro de Cervantes en tanto que conjunto, y no examinar una tras otra cada obra que lo integra, al estilo de lo que se había hecho hasta la fecha. Desde esta perspectiva, mantenida a lo largo de los trece años que dediqué a mis investigaciones, quise incluir los entremeses en esta aproximación, en vez de relegarlos a lo que solía constituir un capítulo aparte, teniéndolos constantemente en cuenta en el asedio polifacético que aspiraba a llevar a cabo. Por esta razón, en unas páginas de cimentación de carácter introductivo, me abstuve de volver sobre la tan dudo-

[6] Joly, 1979, p. 419.
[7] Canavaggio, 1966.
[8] Morales, 1969.

sa como controvertida paternidad de las obras que han sido atribuidas sin fundamento a Cervantes, como *La soberana virgen de Guadalupe*, *El hospital de los podridos* o *Los habladores*, en tanto que decidí abordar de entrada el intrincado problema de la cronología en otro terreno que el de la polémica. Confrontando las teorías existentes en este particular, concluí valorando sus puntos de convergencia con el fin de establecer una trayectoria articulada en tres etapas: un período de creación, entre 1581 y 1587, del que nos quedan *Los tratos de Argel* y la *Numancia*, pero cuya fecundidad no podemos apreciar cabalmente, en vista de las muchas obras de las que tan sólo conservamos el título, como, por ejemplo, *La batalla naval*; unos veinte años de ensayos esporádicos, desde la partida a Andalucía hasta la publicación de la primera parte del *Quijote*; por fin, en los últimos años de la vida del escritor, de 1606 a 1615, una actividad que se intensifica, tanto en el terreno de la producción teatral como en los demás campos, desembocando en la publicación de las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*.

La perspectiva elegida en la primera parte de mi tesis consistió en enfocar comedias y entremeses a partir de la distinción establecida por Torres Naharro entre *comedias a noticia* y *comedias a fantasía*, sin dejar, en este caso, de cuestionar su validez. De ahí que se examinen primero en este libro los tres grupos binarios formados, en primer lugar, por la *Numancia* y *El rufián dichoso*, cuyos argumentos se derivan de fuentes escritas, entre las cuales tuve la suerte de encontrar algunas que no se sospechaban hasta entonces; luego, por *El gallardo español* y *La gran sultana*, de carácter aparentemente más novelesco; por fin, por *Los tratos de Argel* y *Los baños de Argel*, donde el aprovechamiento de la experiencia autobiográfica del cautiverio permite situar en una realidad histórica concreta, aunque estilizada, unos episodios inventados, trascendiendo de este modo el deslinde entre *noticia* y *fantasía*. De la misma manera, el examen de las comedias de invención me permitió evidenciar la remodelación de unos temas derivados de mútiples tradiciones: o bien, como en *La casa de los celos*, mediante la confrontación de motivos procedentes del *Orlando innamorato* y del *Orlando furioso* con situaciones protagonizadas por *pastores bobos* y *pastores finos*; o bien en una pluralidad tal de referencias y reminiscencias, que éstas se disuelven, como en *El laberinto de amor*, perdiendo toda autonomía; o bien en una trascendencia y superación de los modelos, que llegan a culminar en *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*. Un tratamiento similar, *mutatis mutandis*, se me impuso en

la manera como los entremeses se aplican a dramatizar todo un material mostrenco, difundido por el folclore, pero mediatizado a la vez por una serie de obras, entre las cuales las de los *novellieri* italianos marcan una etapa previa en un complejo proceso de literarización.

En la segunda parte del libro, centrada en el proceso experimental, en continua evolución, que supone la invención de una dramaturgia, me apliqué a mostrar cómo la praxis cervantina confirma aquello que señalé al empezar y que fue mi hipótesis de trabajo: el hecho de que dicha praxis, lejos de constituirse en fórmula, no se resuelve nunca en un compromiso bastardo entre las soluciones imaginadas por los prelopistas y las innovaciones introducidas por el Fénix y sus seguidores. La dificultad con que me enfrenté era que, en aquel entonces, lo poco que se sabía de los primeros se limitaba a unas investigaciones esporádicas, realizadas por el hispanismo norteamericano y que, en muchos casos, permanecían inéditas, como la tesis de Edwin S. Morby sobre Juan de la Cueva, leída en Berkeley en 1936. y que tuve que consultar en microfilm[9]. En cuanto a la Comedia nueva, no se había emprendido un estudio sistemático de su técnica, fuera de algunas contribuciones de limitado alcance: las de Diego Marín sobre la intriga secundaria en el teatro de Lope y sobre el uso y función de la versificación en sus comedias, así como la de Juana de José Prades sobre el sistema de personajes[10]. Con todo, valiéndome de los resultados conseguidos, pude comprobar, primero, la originalidad de Cervantes en la elaboración de un espacio, entendiéndose éste no como el lugar escénico concreto en que se desarrolla la acción, sino como el espacio imaginario que llega a plasmar las relaciones establecidas mediante el diálogo o las acciones por él engendradas. Aquello se observa en la complejidad que ostentan los personajes, cuya funcionalidad varía según la especificidad argumental de cada comedia, separándose, desde la primera época del teatro cervantino, de figuras determinadas de antemano por su condición social o por un patrón preestablecido, como aquél en que estriba la omnipresencia del gracioso en el teatro de Lope: prueba de ello, en otros ejemplos, la marginalidad de *El rufián dichoso* con respecto a las comedias de santos, o el diseño paródico de los protagonistas de *La entretenida*, en concertado desfase con las *dramatis personae* de las comedias de capa y espada. Otro tanto puede decirse de las figuras entremesiles que, al complicarse

[9] Morby, 1936.

[10] Marín, 1958 y 1962; y José Prades, 1963.

el juego de relaciones en que intervienen, se independizan de los tipos anteriormente consagrados por el paso primitivo.

A esta libertad con que están trazados los entes dramáticos, me di cuenta de que correspondía la variedad y sutileza de los esquemas en torno a los cuales se estructuran las acciones. Tampoco se reducen las soluciones experimentadas a un zurcido mal logrado de la fragmentación propia de los prelopistas con la trabazón orgánica conseguida mediante el juego de intrigas que se da en la Comedia nueva. Lo que destaqué más bien, en fuerte contraste con la construcción prismática de *Los tratos de Argel*, de *Los baños de Argel* o de *La casa de los celos*, es la presencia recurrente de formas simples, ilustradas por la *Numancia*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*, en función de las relaciones que se van tejiendo en torno a un protagonista privilegiado, individual o colectivo. De modo semejante, mostré cómo se descubre, en los entremeses, una tendencia a fundir la linearidad del desfile de figuras, tal como se observa en *El juez de los divorcios*, con la nuclearidad argumental de esquemas centrados en un conflicto matrimonial, como en *El viejo celoso*, o en el desarrollo de una burla, como en *El retablo de las maravillas*. Este espacio bimensional cobra además profundidad en cuanto se toma en cuenta la imbricación de los diferentes episodios, o bien en una pluralidad de planos, como en *Los tratos de Argel*, o bien en su convergencia, como ocurre en la *Numancia*: dos polos extremos entre los que había de oscilar la práctica cervantina en los *Ocho comedias*, desde la fuerte convergencia que se comprueba en *El rufián dichoso*, hasta la pluralidad observada en *La casa de los celos*, *Los baños de Argel* y *La entretenida*. Simultáneamente, en el caso de *Pedro de Urdemalas*, están paradójicamente concertadas la autonomía y la complementaridad de los microuniversos creados en torno a Pedro y a Belica, en tanto que a esta obra prismática corresponde, en el ámbito del entremés, aquel compendio de juegos con el espacio que viene a ser *El retablo de las maravillas*.

Ahora bien, esta primera aproximación a la construcción de un universo dramático no podía bastarse a sí misma, ya que convenía también tomar en cuenta las cuestiones relativas a su dimensión temporal. Por ello examiné, dentro de esta parte central de mi tesis, el conocido dilema planteado por la estructura externa de las comedias y por las hipótesis emitidas acerca de la división de algunas de ellas en tres, cuatro o cinco jornadas: no tanto para zanjar entre las opiniones emitidas al respecto, sino para valorar el hecho, ya sugerido por Casalduero, de que las pausas

que apuntan con frecuencia a una división de la acción no coinciden con la división en actos: prueba del deseo que mantuvo Cervantes, a lo largo de su trayectoria, de convertir todos los modelos elaborados, ya por los prelopistas, ya por el propio Lope, en el punto de partida de una experimentación constantemente renovada. De ahí el que las agrupaciones reconocibles en la estructuración interna de la acción se me aparecieran carentes de toda rigidez, admitiendo al contrario un cierto número de variantes, en una tensión entre el pausado didactismo de los dramaturgos anteriores y una progresión orgánica, más a tono con las innovaciones lopescas, que vuelve a observarse en los entremeses. De ahí, también, dentro de esta doble confrontación con las prácticas generacionales, la atención que dediqué, dentro del tratamiento cervantino del tiempo, a la ya observada inconformidad de *La entretenida* y de *Pedro de Urdemalas* con cualquier patrón o modelo. Otro indicio más de este carácter experimental —ajeno a las normas estrechas del teatro a la italiana— es el que me pareció necesario poner de relieve, al estudiar los lenguajes de que Cervantes hace uso en su teatro: lenguaje dramático, por cierto, vertebrado por el verso, pero complementado por los recursos escenográficos, musicales y coreográficos, por la semiología del vestido, por los efectos espectaculares y sonoros, así como por el juego de los actores, tal como nos lo podemos imaginar con ayuda del texto y de las acotaciones: unos lenguajes elaborados con arreglo a una funcionalidad que los distingue tanto de las soluciones cuajadas con arreglo a la herencia clásica de los tres estilos, como de las exigencias del decoro lopesco.

La tercera y última parte de este trabajo fue concebida como una indagación sobre el sentido y alcance que ha venido a cobrar este teatro. Partiendo de lo que señalé anteriomente —mi disconformidad con una visión reductora, asentada en los supuestos del llamado barroco tridentino— preferí hacer hincapié en todos los recursos que utiliza Cervantes para despertar la admiración: no en un despliegue de virtuosismo gratuito, sino para darnos la imagen de un mundo en desorden, marcado por la inestabilidad de los seres y de las cosas. De este modo se entiende mejor, tanto en las comedias como en los entremeses, la recurrencia del contraste entre engaño y desengaño, y así se explica cómo este contraste viene a culminar en el juego de perspectivas nacido de la inserción del teatro dentro del teatro, tal como se da en las respectivas variaciones que nos ofrecen de esta técnica *Los baños de Argel*, *La*

entretenida, *Pedro de Urdemalas* y *El retablo de las maravillas*. Por cierto, una cabal intelección de estos recursos supone su contextualización en un momento histórico del que el manco de Lepanto fue, según las épocas de su vida, actor ocasional o testigo distanciado. Pero la relación entre esta circunstancia y un teatro que no fue casi nunca representado en su tiempo, no podía resolverse en los espejismos de un hipotético *Zeitgest*: obedece a una dialéctica que implica a la vez, en sus sucesivas etapas, el vivir y el crear cervantinos. Significativo al respecto me pareció el hecho de que el proyecto imperialista defendido en *Los tratos de Argel* estuviera en completo desfase con la línea de abandono de toda expansión en el Mediterráneo, adoptada por Felipe II por las mismas fechas en que la obra se representaba en los corrales madrileños. Este desfase, en efecto, nos da la clave, tanto de la evocación mítica del futuro glorioso de España en su expansión oceánica que aparece en la *Numancia*, como de la visión desengañada que nos brinda el desenlace de *Los baños de Argel*, donde lo que en *Los tratos* era una esperanza colectiva se convierte en el destino de unos cuanto individuos privilegiados.

El examen de las demás comedias —por no decir nada de los entremeses— confirmó esta configuración de un mundo que se dispara hacia unos ensueños, sin más contrapeso que una posible vía de salvación a través de unos valores, sagrados o profanos, cuya interiorización por el protagonista supone una adhesión estrictamente personal. Desde este punto de vista, un Cristóbal de Lugo o un Pedro de Urdemalas, lejos de identificarse con el «yo soy quien soy» que tan a menudo ostentan los galanes de la Comedia nueva, se realizan en la búsqueda angustiada de una identidad ajena a cualquier esencia predeterminada. Al reelaborar así, incansablemente, la relación del ser y del mundo, el teatro de Cervantes, arraigado en una época que expresa, pero de la que se separa a la vez, se me apareció capaz de proponernos una interrogación que pudiéramos hacer nuestra: un gran teatro frustrado, por cierto, como escribió Francisco Nieva, pero, al mismo tiempo, un teatro por nacer.

Lo que puede decirse de la acogida reservada a este libro se ordena *grosso modo* en tres etapas sucesivas. Como era de esperar, la primera reacción, a finales de noviembre de 1975, fue la de los miembros de mi tribunal de tesis. Lo integraban cuatro hispanistas: Marcel Bataillon, que lo presidió, Robert Ricard y Pierre Geneste al amparo de quienes había llevado a cabo mis investigaciones, y Maxime Chevalier, con el cual había entablado, al emprender mi trabajo durante mis años madrileños,

una relación de plena confianza que iba a estrecharse aun más con el correr de los años. La quinta persona que completaba el equipo era Anne Ubersfeld, ajena del todo al campo de los estudios hispánicos, pero que se había dado a conocer por una novedosa aproximación al fenómeno teatral[11]. Mi primer contacto con ella, un par de semanas antes del día en que iba a leer mi tesis en la Sorbona, fue francamente violento, ya que me reprochó haberme acercado al teatro de Cervantes sin haber forjado mis herramientas, cuando, en realidad, mi culpa había sido no utilizar las suyas. Ante estas impugnaciones, proferidas en una conversación telefónica, me defendí con tal vehemencia que, tras haber colgado en seco, la volví a llamarla para excusarme. El incidente terminó con un encuentro donde el debate de ideas se benefició del condimento de un almuerzo de lo más cordial. La intervención de esta señora, el día de la defensa, fue mucho más serena; entre otros motivos, porque ignoraba todo del teatro de Cervantes y, al participar por primera vez en su carrera en un tribunal de tesis, se sentía un tanto cohibida por la presencia, a su lado, de Bataillon. Ahora bien, algo de lo que me dijo aquel día merecía tenerse en cuenta: una formulación excesivamente abstracta de mis ideas, acrecentada por una terminología a veces inadecuada. No me negué a admitir este defecto, y me apliqué a corregirlo hasta donde pude, después de defendida mi tesis, cuando se acercó para mí el momento de darla a la imprenta. En cuanto al *pontifex maximus* del hispanismo francés —habló el último, como quería el reglamento— recuerdo que me preguntó si había experimentado un auténtico goce al redactar la segunda parte de mi trabajo, o si no se había tratado, más bien, de una manera de experiencia ascética. También manifestó especial sensibilidad hacia los aspectos líricos y musicales de la dramaturgia cervantina, y esto a pesar de reivindicar, a la hora de concluir un ejercicio académico de más de cuatro horas, una visión a lo Musset de «un teatro en un sillón».

La segunda etapa fue la de las reseñas que se hicieron de este trabajo, una vez revisado por mí y publicado a los dos años de leído ante el tribunal. Entre ellas cinco se destacaron por su extensión: la Alberto Sánchez, en *Anales cervantinos*, donde había publicado, veinte años antes, mi primer trabajo[12]; la de Javier Huerta Calvo, en la *Revista de Literatura*, el cual alabó una «obra definitiva», apelativo tan halagador como inexac-

[11] Ubesfeld, 1982.
[12] Sánchez, 1977.

to, ya que ni lo era, ni lo tenía que ser, ni lo podía ser[13]; la ya citada de Monique Joly, en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, que me permitió apreciar a la vez el profundo conocimiento que nuestra llorada amiga tenía del teatro de Cervantes y la extraordinaria agudeza con que dio cuenta, en todos sus aspectos y matices, de mi proyecto y de su realización[14]; la de Francisco Márquez Villanueva, en el *Bulletin Hispanique*, más concisa, pero no menos satisfactoria para mí, tanto por compartir en lo esencial mis planteamientos, como en sus objeciones a lo que yo consideraba como la ejemplaridad de este teatro[15]; por fin, la de Franco Meregalli, en el *Boletín de la Real Academia Española*, tan prolija en sus reservas como en sus elogios de lo que el llamó mi «catedral erudita»[16]. Creo que fueron estas reseñas las que dieron a conocer mi tesis, a pesar de no haber conseguido publicarla en castellano, en contra de lo que había pronosticado, el día de mi defensa, Maxime Chevalier. El único paso que di, en este sentido, consistió en preparar una versión abreviada «para opositores», que me pidió Francisco Rico. Cuando le entregué este compendio, Rico me explicó que me correspondía traducirlo al español antes de darlo al editor: algo que me negué a hacer, de tal forma que la cosa no pasó adelante. A pesar de este intento fallido, el libro llegó poco a poco, en una tercera etapa, a cubrir el área completa del hispanismo: prueba de ello no sólo el número de ejemplares que se vendieron, sino el eco que encontró entre cervantistas y comediantes, el lugar que vino a ocupar en las bibliografías especializadas y, *last but not least*, su presencia en la antología de textos recopilados por Francisco Rico en el tomo segundo de su *Historia y Crítica de la Literatura Española*[17]. Otra consecuencia, indirecta, pero nada despreciable, fue el estímulo que dio este libro a las investigaciones paralelas que se estaban realizando, tanto sobre los dramaturgos de la generación de 1580, como sobre el teatro valenciano y los comienzos de la carrera dramática de Lope.

Entre las objeciones que me hicieron, dos me parecen ocupar un lugar relevante. La primera se refiere a mi modo de acercarme a un caudal que, hasta la fecha, había sido examinado como una colección de

[13] Huerta Calvo, 1979.

[14] Joly, 1979. La presente exposición está en deuda, en más de un aspecto, con esta nutrida reseña.

[15] Márquez Villanueva, 1980.

[16] Meregalli, 1980. Cabe añadir a estas reseñas Avalle-Arce, 1979 y Friedman, 1979.

[17] Rico, 1980.

piezas analizadas una tras otra. El partido que elegí consistió, como queda dicho, en valorar, en un intento de síntesis, la interacción de las más variadas tradiciones literarias, la configuración de las técnicas empleadas por Cervantes y la visión del mundo que se desprende de este teatro. En este sentido, lo que Franco Meregalli calificó como la sistematicidad de un elefante, animal inteligente, pero machacón[18] —mi repetido incidir sobre las mismas obras, enfocadas desde múltiples perspectivas, en una metodología de pozos paralelos, al decir de Márquez Villanueva[19]— este modo de proceder, pues, hacía inevitables ciertas repeticiones. Desde el principio, tuve clara conciencia de este peligro, aplicándome a limitar sus efectos mediante la inclusión de detallados índices. Por cierto, se puede echar de menos el que el método adoptado haya sacrificado la unidad de cada obra, en su concreta autonomía de texto, a la unidad hipotética de la dramaturgia de Cervantes[20]. Pero la alternativa propuesta por Meregalli me parece plantear dificultades más que resolver problemas. Según él, una nueva manera de enfrentarse con este teatro sería considerar la dramaturgia cervantina como un círculo que incluya cada una de las piezas, primero estudiada en su especificidad global; un círculo que a su vez esté incluido en un círculo mayor, que es la obra total de Cervantes, este mismo incluido en otro círculo aún mayor, es decir la persona de Cervantes, como la conocemos en los textos, pero también como la conocemos en las circunstancias extratextuales[21]. Pues bien: en vista de nuestra ignorancia de las condiciones exactas en que se concibieron y compusieron dichas obras, y al no poder dilucidar, a falta de testimonios precisos, el compromiso personal que cada una significó para su autor, no hubiera tenido más remedio que contemplar este teatro, una vez más, como un archipiélago de islas dispersas. Mi propósito consistió en aproximarme a la manera cervantina de hacer teatro. Pretender sacar en claro las reacciones que reflejan, conscientemente o inconscientemente, en los escritos, aquellas vivencias tejidas de muchos desengaños y modestas satisfacciones, entendidas como algo existencial en que se realiza el hombre[22], me hubiera arrastrado por otro camino:

[18] Meregalli, 1980, p. 436.
[19] Márquez Villanueva, 1980, p. 503.
[20] Meregalli, 1980, p. 436.
[21] Meregalli, 1980, pp. 441-442.
[22] Meregalli, 1980, p. 435.

el de una crítica de carácter vitalista, muy grata, sin duda, a Meregalli[23], pero que, por llevarme a buscar en estas piezas el doble de un ser inasible que, en otro tiempo, se proyectó en un acto de escritura, me hubiera metido en un callejón sin salida.

La otra discrepancia, expresada esta vez por Márquez Villanueva, se centró en las páginas dedicadas a los aspectos de orden ejemplar o ideológico, y también en este particular quisiera contestar a las objeciones que me hicieron. Al poner énfasis en la polivalencia de un teatro cuyo significado, en mi opinión, abarca una multiplicidad de sentidos, nunca quise dar la impresión de que expresara una ideología casi neutra, propia de un esteta o de un mero formalista. En primer lugar, me apliqué a mostrar todo lo que media entre las figuras de la comedia lopesca, arrastrados e impulsados por voluntades contrapuestas, hasta carecer a veces de una auténtica autonomía, y los personajes del teatro cervantino, movidos, en más de un caso, por una duda metódica sobre las condiciones y sentido de su ser y exisitir. Al mismo tiempo, quise separarme de aquellos que pretendían deducir este significado de un «pensamiento», articulado a posteriori por sus intérpretes, al estilo de lo que hizo el primer Américo Castro en un libro que sigue siendo fundamental, a pesar de discutible. Este partido que tomé sigue siendo el mío, entre otros motivos porque se ha visto corroborado a raíz de las oportunidades que, en los útimos quince años, ha tenido este teatro de dejar de ser pasto de eruditos: gracias a la labor de un Francisco Nieva, de un José Luis Gómez o de un Adolfo Marsillach, ha empezado a cobrar vida en las tablas[24]. Para limitarnos a un solo ejemplo, el montaje de *La gran sultana* que, hace diez años, Adolfo Marsillach realizó con sonado éxito, no sólo mostró que el público de hoy estaba dispuesto a aplaudir esta obra, con tal que se beneficiara de una escenografía y de una dirección de actores

[23] Meregalli, 1980, pp. 435 y 437. Por ello, consideré que no podía proponer un replanteamiento de un problema evocado por Meregalli y que sigue sin resolver: el de las supuestas refundiciones de obras perdidas, como *La casa de los celos* o *El laberinto de amor*, consideradas como otros tantos *rifacimenti* de *El bosque amoroso* y de *La confusa*. Desde otro enfoque, el hispanista italiano me reprochó no haber examinado la relación entre temática y metro en este teatro (Meregalli, 1980, p. 436). Con todo, no dejé de acercarme a la métrica del teatro cervantino en las pp. 290-301 de mi libro.

[24] Me refiero aquí a la libre adaptación que hizo Francisco Nieva, en 1983, de *Los baños de Argel*, al montaje de *La gran sultana* realizado en Madrid, en 1992-1993, por Adolfo Marsillach, y a la escenografía de los entremeses cervantinos por José Luis Gómez, en 1997.

acordadas con nuestro tiempo; también manifestó cómo su teatralidad rebasaba con mucho el valor de actualidad que pudo concederle su autor en el momento en que Felipe III decretaba la expulsión de los moriscos.

Puede ser que, en aquel contexto de principios del siglo XVII, una acción festiva, como la de *La gran sultana*, revistiera un valor un tanto subversivo: una acción concluida sin martirios, con un matrimonio mixto entre una ex-cautiva asturiana y un sultán, primer paso hacia el advenimiento de un príncipe hispanoturco en el solio otomano[25]. Pero esta comedia no fue representada en los corrales. Y, por lo que se refiere a su estreno en el Madrid de 1993, nada trascendió de este planteamiento, sugerido por Márquez Villanueva, en el montaje de Marsillach, como si no encajara en el horizonte de expectativas del público de finales del siglo XX. Es de notar al respecto que, en las dos comedias cervantinas que se montaron a diez años de distancia, las secuencias que nos ofrecen una visión cómica del judío no recibieron el mismo tratamiento por parte de Francisco Nieva y de Adolfo Marsillach. Francisco Nieva, en su versión escénica de *Los baños de Argel*, prescindió de estas secuencias, animadas por el sacristán Tristán, aunque reconociendo como «debatible y discutible» el corte operado por él. Según él, estos episodios hubieran requerido, para ser conservados, «una clarificación demasiado sutil y hasta espinosa», por conectar con «un conflicto demasiado íntimo del propio Cervantes»[26]. En cambio, en su adaptación de *La gran sultana*, Adolfo Marsillach conservó el episodio en el que Madrigal, en términos parecidos a los de Tristán, se burla de los judíos de Constantinopla. La reacción de los espectadores parece haber sido de franca adhesión, sin que se notara la menor discrepancia en su seno. Ocurre, en efecto, que las gracias de Madrigal corresponden a una modalidad específica de la figura del donaire, tal como la concibió Cervantes: la del «loco de corte», no sólo irreductible al bobo renacentista, sino del todo distinto del gracioso lopesco, confidente y consejero de un galán con el cual el bufón cervantino no se resolvió nunca a unir su destino. En estas burlas, pues, radica su funcion más significativa, la de un hazmerreír cuyos desplantes, marcados del sello de la irresponsabilidad, vienen a cobrar especial trascendencia, al trasladarse del mundo palaciego, en el que suele campear habitualmente el «hombre de placer», al ambiente inaudito y

[25] Márquez Villanueva, 1980, p. 503.
[26] Nieva, en Monléon, 1980, p. 66.

apremiante del serrallo. En este nuevo marco, Madrigal, bufón *in partibus infidelium*, asume sin vacilar las mútiples funciones que suelen adscribirse al «hombre de placer»: o bien desarrollando el contrapunto burlesco de las acciones patéticas que se representan ante nuestros ojos; o bien haciendo resaltar las contradicciones en que incurren, repetidas veces, los demás personajes; o bien desenmascarando a aquéllos que pretenden aparentar gravedad, en un juego del ser y del parecer en el que se disuelven los estatutos preestablecidos[27].

Se confirma de este modo que, si el teatro de Cervantes se ha mostrado capaz de suscitar un nuevo interés en nuestros días, es por resultar irreductible a cualquier univocidad de intentos. De este interés da fe, en el terreno historiográfico, el lugar que Joan Oleza concede, hoy en día, a la propuesta dramática cervantina, en el amplio y documentado artículo que acaba de dedicar a la metamorfosis de la historia del teatro clásico español. Al examinar la trascendencia de esta propuesta, Oleza, con un cuarto de siglo de distancia, destaca las mútiples apuestas teórico-metodológicas reunidas, según él, en *Cervantès dramaturge*, las cuales, si hemos de creerle, vinieron a configurar, en la década de los setenta, una nueva perspectiva integradora[28]. Otra muestra, en el campo editorial, es el facsímil de la primera edición de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, dado a luz por la Real Academia Española en 1984[29]. También el *Teatro completo* de Miguel de Cervantes, editado en 1987 por Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, heraldos de sus más felices creaciones cuya magnitud y profundidad escaparon, según ellos, a los contemporáneos

[27] Canavaggio, 2000c.

[28] Joan Oleza, 2002. Las apuestas a las que se refiere el autor (pp. 135-136) son las siguientes: 1) la tesis de que la historia no es, sino que se construye, lo cual exige una atención cuidadosa a las circunstancias e intereses con que se forja el objeto histórico que responde a la etiqueta de «teatro de Cervantes»; 2) la exigencia de restituir la dramaturgia de Cervantes a un proceso histórico que, si por un lado se articula sobre la relación dialéctica que esta dramaturgia mantiene con la *Comedia nueva*, por el otro remite a la experiencia biográfica del autor y a las circunstancias histórico-literarias de las que se apropia; 3) la diversificación de este teatro, no sólo en etapas diferentes, sino en direcciones diferentes, entre los polos contrarios de la ficción y la experiencia; 4) la aproximación a la obra de Cervantes como teatro, en una contemplación simultánea de la comedia y su contrapunto, el entremés, y a través del estudio del espacio dramático, de la acción y sus articulaciones, de los elementos del decorado y de las posibilidades de la puesta en escena.

[29] Cervantes, *Ocho comedias*.

del manco de Lepanto[30]. Desde el punto de vista académico, el libro de Stanislav Zimic, aparecido en 1992, sintetización de estudios dispersos que, desde otra perspectiva, reanuda con la presentación segmentada del caudal dramático cervantino a la que nos habían acostumbrado los estudios de Cotarelo Valledor y Casalduero[31]. Asimismo la publicación en 1997, por el malogrado Stefano Arata, de *La conquista de Jerusalén*, un texto encontrado por él en los fondos de la Biblioteca de Palacio, cuyo título nos trae a la memoria el de una comedia desaparecida de la primera época, mencionada en el prólogo a las *Ocho comedias*, y cuya paternidad cervantina, en vista de los argumentos prudentemente aducidos por el editor, no debe excluirse[32]. Por último, al menos hasta la fecha de hoy, el ambicioso replanteamiento, por Jesús Maestro, de la dialéctica entre teoría y praxis experimental que vertebra la trayectoria de la dramática cervantina[33]. Tampoco pueden pasarse por alto muchos de los 600 artículos repertoriados durante los veinte últimos años en la bibliografía del *Bulletin of the Comediantes*. Entre los que constituyen una auténtica aportación, algunos han desarrollado las perspectivas abiertas por mí, otros discuten tal o cual de sus aspectos, aprovechando cualquier posibilidad de bifurcación crítica. Tanto vale decir que, por múltiples caminos, este *théâtre à naître*, teatro en ciernes durante tantos años, está, a fin de cuentas, en trance de nacer: las ponencias y comunicaciones que se van a leer durante estos tres días son, sin la menor duda, una prueba más de su su vitalidad.

[30] Sevilla y Rey Hazas, 1987, p. LV.

[31] Zimic, 1992.

[32] Arata, 1992. Ver también Arata 1997, así como Montero Reguera, 1995-1997.

[33] Maestro, 2000.

LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

DE LEOCADIA A LEONORA: DOS MUJERES CERVANTINAS A LA HORA DE LA VERDAD

Pocos episodios, en la obra de Cervantes, han hecho correr tanta tinta como la secuencia de *El celoso extremeño* en la cual Loaysa y Leonora se encuentran a solas, después de que el virote consiguió penetrar en la casa donde Carrizales tenía encerrada a su esposa. Semejante interés se debe principalmente a la diferencia entre el primer estado en que se conserva de la novela, el del códice Porras de la Cámara, en el cual se consuma el adulterio entre Isabela y Loaysa, y la versión incluida en la edición de 1615, donde el seductor, ante la resistencia que se le opone, acaba por cansarse, quedando dormido entre los brazos de Leonora, mientras ésta se duerme también[1]. Entre los que han intervenido en la controversia suscitada por este cambio, destacan Américo Castro y Leo Spitzer: frente a la condena, por el primero, de un *rifacimento* dictado, según el, por la moral tridentina en detrimento de la verosimilitud, está la postura del segundo, para quien resulta más coherente y, por ende, más satisfactoria, la negativa opuesta a Loaysa por una muchacha inocente, víctima de un marido atormentado por los celos[2]. En realidad, como sugiere Jean-Marc Pelorson, este *rifacimento* permite una interiorización de la moral gracias a la magnanimidad final de Carrizales, el cual, por considerarse a sí mismo como el artífice de su propio castigo, prefiere el perdón cristiano a la venganza o a la represión, provocando así la reac-

[1] Nos limitamos aquí a recordar la diferencia entre estas dos versiones, sin entrar en la cuestión del valor que ha de concederse a la de Porras, cuya prioridad y autenticidad han sido puestas en tela de juicio. Ver Stagg, 1984.

[2] Ver la nota bibliográfica de Jorge García López a su edición de Cervantes, *Novelas ejemplares*, 2001, pp. 898-901. A esta edición remiten nuestras citas de las dos novelas.

ción de dignidad de Leonora y, en un segundo momento, el despecho de Loaysa[3].

Así interpretado, este episodio cobra su pleno sentido si se le compara con otro que pertenece a *La fuerza de la sangre*, novela que, en la colección, antecede inmediatamente a *El celoso extremeño*. La protagonista, Leocadia, se encuentra también a solas con su seductor, Rodolfo, después de haber sido raptada por el mancebo durante una noche de verano, al volver del Tajo a Toledo con los suyos, y llevada por él hasta su aposento. Si nos limitamos de momento a comparar sus respectivas conductas, observamos una coincidencia entre ellas. En la segunda versión de *El celoso extremeño*, el narrador pone de realce la resistencia de Leonora, tan fuerte que el seductor acaba por desanimarse: «Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde y ella quedó vencedora y entrambos dormidos» (362)[4].

En *La fuerza de la sangre*, Leocadia resiste de igual modo a las acometidas de Rodolfo: «Finalmente, tan gallarda y porfiadamente se resistió Leocadia, que las fuerzas y los deseos de Rodolfo se enflaquecieron…» (308).

En ambos casos, el narrador subraya la valentía y gallardía de la protagonista, tan determinada en su negativa que acaba por triunfar. En cambio, entre Loaysa y Rodolfo, hay una distancia debida a que aquél es un burlador que se muestra astuto, primero, y luego violento, antes de renunciar a su intento, mientras que éste aparece arrastrado por la fuerza del deseo.

Tal distancia, a la par que revela una diferencia de temple entre los dos personajes, se explica por la función respectiva que uno y otro desempeñan en la obra. Si Loaysa merece ser llamado burlador, ello se debe a los trabajos de zapa emprendidos por él desde su primera aparición en el relato. El aspecto que toma para hacerse pasar por un pobre tullido que pide limosna disfrazando su voz, los cantares y los cuentos que le permiten conseguir ayuda del portero negro de la casa, el «alopiado

[3] Pelorson, *Le Jaloux d'Estrémadure*, notice, en Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 947.

[4] En el primer estado de la novela, se nos refiere, en cambio, la rendición de Isabela, embaucada por la dueña Marialonso y, finalmente, complacida: «No estaba ya tan llorosa Isabel en los brazos de Loaysa, a lo que creerse puede» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 708).

ungüento» que trae para hacer dormir a Carrizales con pesado sueño, el juramento solemne que presta para disipar las inquietudes de «la banda de palomas [que] acudió al reclamo de su guitarra» (347) son otros tantos hitos en el desarrollo de una empresa capciosa, realizada con la complicidad de Marialonso. No es éste el caso de Rodolfo. Por cierto, en el momento en que iba bajando con sus amigos hacia el Tajo, cuidó de cubrir su rostro para mejor contemplar a Leocadia, antes de volver atrás, coger a la muchacha en brazos y llevarla hasta su aposento. Pero, una vez en su casa, comete una auténtica violación, movido por «los ímpetus no castos de la mocedad» (306), sin que su víctima, desmayada, esté en condiciones de resistirle. El valor y la gallardía de Leocadia sólo se descubren en el momento en que recobra el sentido, suplicando a su raptor que le devuelva su libertad. Entonces es cuando Rodolfo, en vez de contestarle, vuelve a lanzarse sobre ella: «La respuesta que dio Rodolfo a las discretas razones de la lastimada Leocadia no fue otra que abrazarla, dando muestras que quería volver a confirmar en él su gusto y en ella su deshonra» (308).

Lo mismo que Loaysa, Rodolfo no consigue esta vez acabar con la resistencia de su víctima. Ahora bien, mientras que el primero, después de tantas noches pasadas sin dormir para penetrar en la fortaleza, se entrega finalmente a un sueño compartido por Leonora, el cansancio del segundo obedece a razones más hondas y sutiles, nacidas de las mismas condiciones en que cometió su desmán:

> ...como la insolencia que con Leocadia había usado no tuvo otro principio que de un ímpetu lascivo, del cual nunca nace el verdadero amor, que permanece, en lugar del ímpetu, que se pasa, queda, si no el arrepentimiento, a lo menos una tibia voluntad de segundalle. Frío, pues, y cansado, Rodolfo, sin hablar palabra alguna, dejó a Leocadia en su cama, y en su casa, y, cerrando el aposento, se fue a buscar a sus camaradas para aconsejarse con ellos de lo que hacer debía (308).

Más allá de las aclaraciones que nos da el narrador, la diferencia entre los dos protagonistas no sólo afecta a su conducta, sino a las circunstancias en que se encuentran. La que Loaysa intenta llevar a cabo, sin conseguirlo verdaderamente, es una empresa de mucho trabajo, cuyo desenlace pretende preparar Marialonso, cuando se aplica a persuadir a su ama a que se rinda a su seductor. En cambio, la que inicia Rodolfo procede acto seguido de su «deshonesta desenvoltura» (304), pronto

acrecentada por el deseo brutal que despierta en él la incomparable hermosura del rostro que acaba de descubrir: «un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen» (305). Ya vimos que si consigue satisfacerlo, se debe al desmayo de quien es incapaz de cualquier reacción. Ahora bien, cuando Leocadia vuelve en sí, su desesperación, así como la súplica que dirige al hombre que acaba de deshonrarla no hacen más que traducir un momentáneo desconcierto. Lo que, en adelante, prevalece en ella, es la voluntad de que el agravio que acaba de hacerle aquel «atrevido mancebo» (307) permanezca envuelto en un perpetuo silencio. Caso de cumplirse semejante requisito, se dice dispuesta a perdonarle.

Éste es el primer paso que da en un camino cuyos hitos se pueden señalar uno tras otro a continuación: la resistencia que opone al segundo asalto de Rodolfo, «con más fuerzas de las que su tierna edad prometían», defendiéndose «con los pies, con las manos, con los dientes y con la lengua» (308), y determinada a darse la muerte antes que dejarse vencer; su abandono por su raptor, con los ojos vendados, en la plaza del ayuntamiento; su regreso a casa de sus padres, a los que confiesa su desgracia; su necesario encerramiento al descubrirse embarazada; el nacimiento clandestino de Luisico que, tras haber sido criado durante cuatro años en una aldea, es recogido por sus abuelos que lo hacen pasar por su sobrino; la caída del muchacho, atropellado por un caballo fogoso y recogido por el padre de Rodolfo, sin que este anciano caballero descubra que acaba de salvar a su propio nieto; finalmente, el golpe que experimenta su madre al reconocer, en el aposento en el que yace el niño herido, el escenario de su desventura.

En relación con este recorrido nos conviene apreciar el feliz desenlace de la historia de Leocadia, después de su reencuentro con su seductor. La trayectoria providencial que la lleva desde su secreta deshonra hasta la restitución pública de su honor por Rodolfo, único capaz de restaurarlo, concluye con una exaltación de los lazos del matrimonio cuyo carácter sacramental es oportunamente recordado. Pero el secreto en el que vivió envuelta durante años no se puede separar de su decisión de asumir el inmerecido castigo que le envió el destino: una resolución que consigue mantener hasta el final, gracias al amor de unos padres que se niegan a cumplir las leyes sanguinarias de un código de casta.

En cuanto a la metamorfosis de Rodolfo, que regresa de Italia a petición de su madre, decidida a preparar hábilmente el reencuentro de

Leocadia con su hijo, no se resuelve, en contra de lo que se ha dicho, en los tópicos de una intriga novelesca. A no ser que se quiera interpretar en clave irónica, como han hecho algunos, el *happy end* final, como si fuera una denuncia solapada de los matrimonios de conveniencia[5], el cambio de actitud del raptor no se puede medir por los criterios de una supuesta verosimilitud sicológica, sino que procede más bien de una sutil conjunción de fuerzas: si bien es cierto que Rodolfo cae en la trampa preparada por doña Estefanía, cuando le presenta, a modo de prueba, el retrato de otra mujer que la que le destina, el mancebo opone a los designios que presta a su madre la defensa elocuente de un «nudo que no le desata sino la muerte» (318). Lejos de sustraerse a las exigencias de un mundo al que no ha dejado nunca de pertenecer, a pesar de sus desafueros, declara querer contraer un matrimonio cuyos valores —virtud, nobleza, prudencia— van a plasmarse en aquella a la que no pensaba hallar bajo su propio techo; y, por el milagro de la fuerza de la sangre, aquella fuerza que hizo que el abuelo cogiera en brazos a su nieto herido, llevándole hasta su casa, el deseo que se apoderó, en otros tiempos, del seductor queda regenerado en el seno de una unión en adelante compartida y consagrada. En este sentido, el desmayo de Leocadia, en el momento en que reconoce a Rodolfo, hace pareja al que le valió ser violada por él, lo mismo que el silencio en que la casa se halla sumida hace eco al silencio en que se encontraba envuelto el aposento que fue teatro de su deshonra[6].

Bien distinta es la trayectoria de Leonora, desde el instante en que Carrizales se enamora de ella hasta la muerte del celoso y la determinación que toma su viuda de retirarse a «uno de los más recogidos monasterios» de Sevilla. Dicha decisión, como sabemos, coge desprevenido a Loaysa cuando pensaba que iba a casarse con ella, cumpliendo de este modo las voluntades testamentarias del difunto. Pero, como ya vimos, las maniobras que permitieron al virote penetrar en la fortaleza no se pueden comparar con el repentino deseo que se apoderó de Rodolfo, incitándole a llevarse a Leocadia. De cualquier modo, no pueden fundamentar el vínculo sacramental que sellaría su matrimonio con aquella a la que quiso seducir, sin conseguir consumar el acto por el cual Leocadia

[5] Ver Zimic, 1996, pp. 212-221.

[6] Correspondencias señaladas, entre otros, por Calcraft, 1981, así como por Forcione, 1982, pp. 356 y ss. Éste último pone también de realce las connotaciones religiosas del nombre de Leocadia, llevado por la santa patrona de Toledo.

queda embarazada de Rodolfo. De la misma manera, la libre elección del convento por Leonora se nos aparece, dentro de la economía general de la novela, como la que mejor se aviene con su destino. Claro que fue dos veces engañada por su marido: encerrada en la cárcel dorada que edificó para ella, fue condenada a una castidad nacida de la impotencia del anciano. Pero, cuando le dice, en su lecho de agonía, no haberle «ofendido sino con el pensamiento» (368), recuerda al lector la culpa que ella misma cometió. ¿Qué culpa? Primero, dejarse encandilar por un galán que, mientras le estaba contemplando, callada, en su primera aparición, «le iba pareciendo de mejor talle que su velado» (357); y, después, prestar atento oído a las solicitaciones de la dueña, antes de dejarse encerrar con él. En este sentido podemos afirmar, con el narrador, que «Tanto dijo la dueña, tanto persuadió la dueña, que Leonora se rindió, Leonora se engañó y Leonora se perdió…» (361)[7].

Mediante esta confesión, Leonora evidencia la vanidad del matrimonio recomendado por Carrizales en el umbral de la muerte: un matrimonio cuyo proyecto, si bien atestigua la generosidad del celoso, lo muestra también indiferente a la libertad del otro; un matrimonio que, de haberse cumplido, hubiera enriquecido a Loaysa con la dote de Leonora, doblada por su difunto marido. En el primer estado de la novela, el virote moría en la guerra de un arcabuzazo. En la versión de 1613, se marcha, desengañado, a las Indias, siguiendo el ejemplo del que fue burlado por él. Este despecho hace así pareja con la desesperación de una desconsolada viuda, de la cual el narrador se despide como deslizándose:

> Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (369)[8].

Al decirse incapaz de explicar este silencio, Cervantes nos deja libre de sacar la lección del caso; al mismo tiempo, aunque asigna a la prota-

[7] Como apunta el editor (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 361, n. 248), en *El curioso impertinente*, la rendición de Camila a las solicitaciones de Lotario es referida en términos bastante parecidos.

[8] En la versión de Porras, el narrador, de modo impersonal, concluye afirmando la historicidad del caso referido: «El cual caso, aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 713).

gonista la resolución más acorde con su decoro, mantiene hasta el final el carácter ambiguo que marca de cabo a rabo su conducta. El interés despertado por la suerte impuesta a Leonora por un viejo celoso queda así reactivado por una decisión al parecer insólita; pero el que nos inspiró desde el principio la desgracia de Leocadia tampoco se desmiente cuando, a la inversa, un extraño cúmulo de circunstancias le permite recobrar el honor. Los destinos respectivos de las dos protagonistas se iluminan así recíprocamente: manera para el lector de conformarse con el programa sugerido por el autor en el prólogo a sus novelas, aun cuando lamentara no poder, por falta de tiempo, cumplir del todo su promesa, mostrándole «el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí»[9].

[9] «…y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 18).

DEL *CELOSO EXTREMEÑO* AL *VIEJO CELOSO*: APROXIMACIÓN A UNA REESCRITURA

Calificado por Eugenio Asensio de «día de fiesta para los buscadores de fuentes»[1], el entremés cervantino de *El viejo celoso* es un buen ejemplo del aprovechamiento de una rica tradición en la que intervienen a la vez elementos folklóricos y novelescos. Tratar de determinar la deuda que pudo contraer Cervantes con esta tradición parece ser una empresa a todas luces ociosa, en vista de la multiplicidad de precedentes aducidos por la crítica. Por ello se comprende por qué Asensio prefirió hablar de meras concomitancias, para valorar la manera como Cervantes renovó este material mostrenco, plegándolo primero, en las dos versiones sucesivas de *El celoso extremeño*, a las exigencias de la novela, antes de someterlo a las del entremés[2].

Así pues, lo que precisamente se infiere de este proceso, no es tanto la mera acumulación de las coincidencias que se pueden observar entre la acción entremesil y sus posibles alimentos literarios, sino más bien la selección operada por Cervantes de los datos que le permitieron realizar, mediante una amplia reelaboración, una teatralización de la desgracia del vejete, burlado por una esposa infiel. En esta perspectiva se encuentra, hasta cierto punto, el estudio de Eduardo Urbina incluido en el número monográfico dedicado a Cervantes que coordinó, hace más de diez años, la malograda Monique Joly para la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Situado en el terreno del género entremesil, este trabajo parte de algunos bien conocidos textos, anteriores a *El viejo celoso*, en que está también aprovechado el tópico de los amores de un viejo con una niña,

[1] Cervantes, *Entremeses*, p. 25.
[2] Cervantes, *Entremeses*, p. 27.

para marcar el fondo de seriedad que caracteriza, según este crítico, el tratamiento del tema en el entremés cervantino[3]. Por nuestra parte, nos proponemos, en una primera etapa, señalar cómo el entremés recoge los elementos más significativos de esta compleja herencia, para luego profundizar, en la línea de lo sugerido por Asensio, en el examen del trasplante de la novela de Cervantes.

La incidencia del folklore sobre *El viejo celoso* se evidencia en el hecho de que la acción del entremés desarrolla un patrón básico, conocido ya en la antigüedad clásica y tal vez de origen oriental. Este patrón ha perdurado en la tradición oral en el cuento popular de Xuan y Maruxa, recogido por Aurelio M. Espinosa y Maxime Chevalier[4], tras haber sido aprovechado, en la Edad Media, por Pero Alfonso en su *Disciplina clericalis*, por Sánchez de Vercial en la *Suma de exemplos*, y en las llamadas *Gesta Romanorum*[5]. Más allá de algunas diferencias, señaladas por Georges Cirot en un trabajo fundamental[6], estas múltiples versiones nos ofrecen, más o menos dispersos, los rasgos esenciales del mismo esquema: aparición inicial de la mujer, que se encuentra sin su marido en casa, entrada del amante, regreso del marido, engañado por su esposa con la ayuda de alguna cómplice, mediante un ardid que le impide reparar en la salida subrepticia del galán. Conviene destacar, entre ellas, la que figura en *La vida del Ysopet con sus fábulas*, o *Libro de Ysopete historiado* [Zaragoza, Juan Hurus, 1489], puesto que esta recopilación, publicada por primera vez en Zaragoza, en 1489, conoció una amplia difusión durante todo el Renacimiento y hasta más allá del siglo XVI: de las cinco reediciones que conoció, la última salió a luz en 1607, en el mismo momento en que culminaba la labor creadora de Cervantes[7]. Es de notar al respecto que, en el entremés, el ardid imaginado por la vecina Hortigosa para burlar al celoso —el cual consiste en enseñar a Cañizares un guadamecí en cuyas esquinas vienen pintadas unas figuras ariostescas— este ardid, lo mismo que en la fábula del Poggio, permite la entrada del galán, a diferencia de las variantes medievales, donde la mujer y su cómplice se

[3] Urbina, 1990, pp. 733-742.

[4] Espinosa, 1947, vol. I, p. 92 y vol. II, pp. 247-248. Este cuento corresponde al núm. 1419c del *Motif Index* de Anti Aarne y Stith Thompson, 1961. Otras variantes han sido recogidas por Chevalier, 1999, pp. 49 y 102.

[5] Cirot, 1929, pp. 1-74.

[6] Cirot, 1929, pp. 3-6.

[7] Hay reediciones de 1496, 1520, 1546, 1553 y 1607. Ver Sánchez, 1908, p. 42.

valen de un paño o de una sábana para facilitar su salida, sin despertar la vigilancia del marido[8].

Al desarrollar este esquema sencillo, las reelaboraciones que nos proporciona la novelística italiana del *Cinquecento* tan sólo presentan meros puntos de contacto con el tratamiento cervantino del tema. Sin embargo, especial atención ha merecido, entre ellas, la novela quinta de la parte primera de Bandello, examinada por Stanislav Zimic[9], en la cual una mujer burla los celos de su marido[10]. Esta mujer, llamada Bindoccia, se queja, lo mismo que doña Lorenza, la protagonista del entremés, de que está malgastando su juventud, ya que el matrimonio fue contraído por voluntad de sus padres. De la misma manera, dice tener en poco los regalos y atenciones de su esposo, y, para remediar su pena, acude a los consejos de una prima que, igual que Hortigosa, hace de tercera. Una vez encerrada con el galán que, en Bandello, resulta ser un pariente, Bindoccia engaña a su marido con la verdad: en efecto, como apunta Zimic, «separada del marido por una puerta, emprende con él una conversación en que ella se refiere ambiguamente a lo que está ocurriendo»[11]. Sólo que el recurso del que se vale —persuadir al esposo, mediante una serie de ruidos producidos por la boca, que está haciendo sus necesidades naturales— confiere a la secuencia un sello escatológico que, afortunadamente, no vuelve a encontrarse en el entremés; además, supone que Bindoccia disfraza de este modo la realidad del acto que comete, a diferencia de doña Lorenza, la protagonista de Cervantes, la cual pondera inequívocamente los encantos del galán que le ha deparado la buena suerte. Después de la salida del amante, una vez consumado el adulterio, Bindoccia reprocha su conducta al marido, el cual le pide perdón, concluyendo la novela, lo mismo que el entremés cervantino, con la aparente reconciliación de los esposos y el triunfo del engaño.

[8] En la primera variante recogida por Chevalier, la madre de la mujer se sirve de una olla, y no de una sábana, para ocultar la salida del amante. En la segunda variante, el amante es el cura del lugar, y la madre, para burlar al marido que vuelve a casa mojado, por ser día de lluvia, imagina calentar un camisón en la lumbre para ponérselo en el momento en que sale el cura.

[9] Zimic, 1967, pp. 29-44.

[10] «Quanto scaltritamente Bindoccia beffa il suo marito che era fatto geloso» (Bandello, *Novelle*, I, p. 5).

[11] Zimic, 1967, pp. 29-41. Se recoge la materia de este artículo en el capítulo dedicado por el mismo autor al entremés cervantino, ver Zimic, 1992, pp. 389-399.

Otra remodelación, aunque más libre, de varios elementos de este esquema tópico es la que nos ofrece un rebrote de la comedia erudita que lleva también la impronta de la celestinesca, *El celoso*, de Alfonso Velázquez de Velasco. El interés de esta obra, más conocida como *La Lena*, y de la que se conocen tres ediciones publicadas en vida de Cervantes, fue señalado, hace un siglo, por Marcelino Menéndez Pelayo[12]. Valorado por Emilio Martínez López, en un nuevo acercamiento al erotismo del entremés cervantino[13], *El celoso* ha sido objeto de una excelente edición crítica de Jesús Sepúlveda[14]. Por cierto, tanto el extenso reparto de figuras y el amplio desarrollo de la acción, como el ritmo lento del diálogo y los recursos estilísticos empleados no nos permiten asentar una auténtica filiación que nos lleve de esta obra atípica a *El viejo celoso*. Con todo, Velázquez de Velasco aprovecha en clave propia algunos de los motivos consagrados por el folklore, entre ellos un dato esencial al cual Bandello no concede la importancia que le da Cervantes, como se infiere del mismo título de su entremés: la diferencia de edad entre los esposos[15].

Eduardo Urbina, en su intento de contextualización de *El viejo celoso*, ha señalado entre sus antecedentes literarios el *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota, así como la farsa de *O velho da horta*, de Gil Vicente, sin llegar a considerarlas como otras tantas fuentes del entremés[16]. Más significativo viene a ser el lugar relevante que ocupa este desfase entre marido y mujer en otro afloramiento de la tradición oral que conviene aprovechar con suma prudencia, como recordó hace unos treinta años Maxime Chevalier[17]: los refranes recogidos en el conocido *Vocabulario* de Correas, que glosan la incompatibilidad entre los cónyuges. Puesto que «no conforma con el viexo la moza», ésta no tiene más remedio que vivir, mal que le pese, encerrada en su casa: «kon el viejo te kasaste: a la puerta no saldrás, akí rregañarás». En cuanto al marido, no tiene por qué sorprenderse de la desgracia que le espera: «viexo que

[12] Se conocen dos ediciones de Milán, 1602, una de ellas con el título de *La Lena*. Otra edición, posterior, salió en Barcelona en 1613. Ver Menéndez Pelayo, 1910, vol. III, pp. 389-435.

[13] Martín López, 1995.

[14] Sepúlveda, 2000.

[15] El marido de Bindoccia, Angravalle, es un cuarentón y no un setentón como Cañizares.

[16] Urbina, 1990, pp. 734-737.

[17] Chevalier, 1982, pp. IX-X.

kon moza kasó, o muere kabrito o bive kabrón»[18]. La burla que padece deja así de ser una mera peripecia cómica, carente de justificación previa, para convertirse en consecuencia lógica de esta incompatibilidad, cuya razón de ser está ya presente en el tercer precedente aducido por Urbina, el *Entremés de un viejo ques casado con una mujer moza*, donde el engañar con la verdad del acto sexual se hace a vista de todos. En el entremés cervantino, este motivo cobra su plena trascendencia, ya que la impotencia del vejete genera a la vez los celos que experimenta, el encerramiento de su joven esposa, las indirectas de la tercera, la entrada subrepticia del galán, la cólera fingida de la mujer cómplice y, por supuesto, el adulterio.

Este mismo dato concurre a conformar la trama del *Celoso*, cuyo protagonista, el viejo Cervino, «está tocado de tan rabiosos celos que se le comen vivo»[19]. Su esposa, recluida en su casa por su marido (238), ha jurado a su padre «estar tan virgen como el día en que nasció, porque Cervino no es hombre, escusándose con que una amiga que ha tenido de viudo le ha ligado» (338). De ahí el que Cervino, igual que Cañizares, diga arrepentirse de haber tomado mujer: «¡Maldito sea el punto en que me vino pensamiento de meterme otra vez en este laberynto!» (243). Además, Velázquez de Velasco recurre a una amplia gama de expresiones, imágenes y metáforas que volvemos a encontrar en el entremés: para caracterizar los celos del marido, comparado en ambas obras con «un vigilantísimo Argos» (242); para calificar el acto carnal como un «desenojar» el hombre a la mujer, siendo quienes usan este verbo, de claras connotaciones eróticas, incapaces de cumplir su cometido[20]; para celebrar los atractivos del amante, cuya barba ha de lavarse «con mil aguas de olores» en *La Lena*, y «con agua de ángeles» en *El viejo celoso*[21] y para exaltar, a la hora del desenlace, la paz en que quedan marido y mujer, aparentemente reconciliados, después de una riña que fue como «la de San Juan, que quita el vino y no da pan»[22]. Coincidencias son éstas que abogan por un conocimiento directo del *Celoso* por parte de Cervantes, tanto más cuanto que ambas obras comparten la misma moraleja, ofreciendo una y otra, para decirlo con frase de Martínez López, «la píldora subversiva

[18] Ver Combet, 1971, pp. 415-416.
[19] Velázquez de Velasco, *El celoso*, p. 242. Comp. Cervantes, *Entremeses*, p. 204.
[20] Velázquez de Velasco, *El celoso*, p. 285; Cervantes, *Entremeses*, p. 216.
[21] Velázquez de Velasco, *El celoso*, p. 275; Cervantes, *Entremeses*, p. 216.
[22] Velázquez de Velasco, *El celoso*, p. 290; Cervantes, *Entremeses*, pp. 218-219.

de la mujer destartaladora de unos muros de contención levantados por el hombre sólo para ella»[23].

Este juego de referencias contribuye a iluminar la trasmutación cervantina del folklore: no tanto por determinar como tal la génesis del entremés, sino porque nos permite apreciar, en la amplia gama de sus muestras dispersas, la literarización de un material mostrenco, previa a la labor emprendida por Cervantes. A la inversa, las correspondencias que se pueden observar entre *El celoso extremeño* y *El viejo celoso* denotan, sin lugar a dudas, una forma de reescritura que nos conviene ahora examinar. La pregunta que se nos plantea de entrada es la de saber en qué sentido se operó este proceso de reelaboración: ¿de la novela hacia el entremés, o del entremés hacia la novela? Lo poco que se sabe de la fecha de composición de una y otra obra no nos permite zanjar la cuestión terminantemente. Sin embargo, los indicios de que disponemos nos inclinan a suponer una anterioridad de *El celoso extremeño*. La primera versión que se conserva de este texto, tal como se encontró en el códice de Porras de la Cámara, junto con la de *Rinconete y Cortadillo*, es a todas luces anterior a 1606, en tanto que la segunda, incluida por el autor en sus *Novelas ejemplares*, no pudo ser posterior a julio de 1612, fecha en que el volumen estaba ya preparado para la imprenta[24]. En cuanto al entremés, último en la lista de las piezas de que constan las *Ocho comedias*, publicadas con sus entremeses en 1615, pertenece a un grupo de obras que, por las alusiones que encierran, se suponen compuestas hacia 1611, como *El rufián viudo*, *El vizcaíno fingido* y *El retablo de las maravillas*. Muy plausible, por consiguiente, parece la conclusión a la que llega Asensio, al aceptar provisionalmente la opinión de que estas obritas han de fecharse hacia 1610-1612, «aunque no vemos razón —añade— para no prorrogar la composición o la refundición hasta 1614»[25].

Otro argumento tiende a confirmar esta hipótesis: aquel mismo que aduce Asensio al considerar que la anterioridad de la novela tiene fuertes garantías en la relación inicial entre el modo jocoso y el modo trágico: «Regla práctica es que el tratamiento serio de un asunto anteceda al cómico, que el poema épico vaya delante del burlesco»[26]. A ello podemos añadir que la teatralización de un relato novelesco suele ser

[23] Martínez López, 1995, p. 379, n. 131.

[24] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), pp. LIII-LIV y XCV-XCVI.

[25] Cervantes, *Entremeses*, p. 16.

[26] Cervantes, *Entremeses*, p. 25.

otra regla práctica, y no el proceso contrario. A partir de tales supuestos, debemos a Asensio unas observaciones breves, pero certeras, sobre la transformación operada por Cervantes:

> El trasplante al plano entremesil ha sido a costa de renunciar al combate de la astucia y el instinto con el sentimiento moral. Cambiando la perspectiva, transformando el proceso dilatorio de la novela en mero combate entre la vana precaución del vejete y los urgentes apremios de la sexualidad de la esposa, convierte los personajes en títeres de retablo[27].

A partir de este primer acercamiento, vuelve a examinar, unas páginas adelante, un proceso que analiza más detalladamente:

> *El viejo celoso* ilumina la radical divergencia, en sus términos extremos, del lenguaje escénico y el narrativo, al llevar a las tablas la anécdota sustancial de *El celoso extremeño*. La transformación fue completa: eliminó, además del coro de esclavos, al pintoresco galán Loaysa con su guitarra, cantares y tertulia de barrio, sustituyéndolo por un *mimo* silencioso; rebajó no ya la carga trágica, sino la misma seriedad psicológica de Cañizares el viejo; varió el enfoque de la acción concentrándose, más que en las torturas del vejete, en la curiosidad sexual de la mujer. Por una parte, salvó la comicidad alegrando el *tempo* del pecado y acelerando la gesticulación; por otra, sacrificó el proceso psicológico y la intensidad moral. La ligereza mecaniza el acto de pasión, ya que el encuentro con el galán que, en escena, durará cosa de tres minutos, no da plausibilidad al desenfrenado despertar de la sensualidad en Doña Lorenza, mermando así la trascendencia de la falta[28].

Como se echa de ver, al agudo comentario del autor del *Itinerario del entremés* no pone en tela de juicio la existencia previa del material folklórico, reelaborado y literarizado por los *novellieri* y la comedia erudita. Al contrario, nos permite apreciar el alcance exacto de estas mediaciones en las sucesivas etapas de la labor cervantina. Lo que importa recordar, al respecto, es que las correspondencias establecidas por Asensio no afectan dos textos, sino tres: las dos versiones de la novela y el entremés. Así enfocado, el cotejo que hemos emprendido nos descubre, no sólo las semejanzas de fondo ya observadas por la crítica, sino una amplia serie de analogías formales que nos permiten confirmar y concretar, en el plano de la escritura, el proceso aquí señalado.

[27] Asensio, 1965, p. 99.
[28] Asensio, 1965, p. 108.

En primer lugar, el canon estético del entremés imponía de entrada una concentración de los elementos entresacados de la novela. Esta concentración no sólo afecta el número de personajes, sino la presentación de los datos previos a la acción. En las dos versiones de *El celoso extremeño*, corresponde al narrador detallar las medidas que toma Carrizales para arreglar la casa donde encierra a su mujer: «Aun no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón. A los ratones della jamás los persiguió gato, ni en ella se oyó ladrido de perro; todos eran del género femenino»[29]. En *El viejo celoso*, el protagonista, como se sabe, se llama Cañizares, un cambio de onomástica sobre el cual Maurice Molho ha llamado nuestra atención[30]. Cañizares, pues, comparte la misma obsesión que su *alter ego*; pero quien ahora nos pone al tanto de sus disparatadas precauciones es la propia esposa del vejete, al quejarse ante Hortigosa y Cristina de su triste condición: «No [...] desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón»[31]. De este modo, queda abolida la distancia marcada en la novela por la técnica narrativa, en beneficio del lamento de una mujer que se revela frustrada desde el principio y no, como la inocente Leonora, enajenada por la vida regalada que comparte con sus esclavas en su cárcel dorada.

Paralelamente, la estilización burlesca operada por Cervantes reelabora el texto primitivo, desarrollando sus potencialidades cómicas. Así de la condición del marido, a partir del momento en que se dedica a su nueva vida. De Carrizales se nos dijo que «de día pensaba, de noche no dormía, él era la ronda y centinela de su casa»[32]. Cañizares no hace otra cosa, pero es su esposa quien evoca su ronda perpetua: toda la noche —declara doña Lorenza a su sobrina Cristina— «anda como trasgo por toda la casa»[33] . En otros términos, el nuevo perfil que nos ofrece el vejete, tal como lo traza su mujer, no comporta referencia alguna a las ideas negras que, según el narrador, iba revolviendo Carrizales al compás de sus celos; viene ahora cifrado en la gesticulación de un trasgo, cuyo aspecto saltarín y, como tal, grotesco, ya que se trata de un setentón, oblitera las inquietudes que podría experimentar doña Lorenza ante la presencia en su casa de un ente sobrenatural.

[29] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), p. 335.
[30] Molho, 1990, p. 744.
[31] Cervantes, *Entremeses*, p. 205.
[32] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), p. 335.
[33] Cervantes, *Entremeses*, p. 206.

En la novela, nos enteramos una vez más por el narrador de cómo el celoso se las arregló para que ningún sastre viniera a tomar a Leonora las medidas de los muchos vestidos que pensaba hacerle, «que fueron tantos y tan ricos, que los padres de la desposada se tuvieron por más que dichosos en haber acertado con tan buen yerno»[34]. ¿Qué contento recibió Leonora de tantas joyas y regalos? Este detalle se pasa por alto. En cambio, en el entremés, es doña Lorenza la que nos informa del caso en su conversación con la vecina, manifestando su disconformidad en términos expresivos:

> Que no quiero riquezas, señora Ortigosa; que me sobran las joyas, y me ponen en confusión las diferencias de colores de mis muchos vestidos; hasta eso no tengo que desear, que Dios le dé salud a Cañizares; más vestida me tiene que un palmito, y con más joyas que la vedriera de un platero rico[35].

Mientras Cañizares, en vez de delegar sus poderes al narrador, como hacía Carrizales, expresa de viva voz sus inquietudes y su angustia, doña Lorenza, a diferencia de Leonora, evidencia una frustración previamente interiorizada por ella. De la misma manera, el que sea el propio vejete, y no el narrador omnisciente, quien afirma a su compadre que «es más simple Lorencica que una paloma»[36], nos invita a poner en tela de juicio una virtud que no tardará en ceder ante las insinuaciones de Hortigosa y los atractivos del galán.

Incumbe también al narrador dar cuenta, en la novela, de cómo Carrizales no llegó a unirse carnalmente con la niña a la que eligió como esposa: «Comenzó a gozar como pudo los frutos del matrimonio, los cuales a Leonora, como no tenía experiencia de otros, ni eran gustosos, ni desabridos»[37]. En el entremés, ya no es el narrador el que nos sugiere a medias palabras la realidad de este trato, dando libre campo a la imaginación del lector, sino el propio Cañizares, al confesar el temor que le nace de que «no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta»[38]. Al compadre que le dice que «con razón se puede tener este temor, porque las mujeres querrían gozar enteros los frutos

[34] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), p. 331.
[35] Cervantes, *Entremeses*, p. 205.
[36] Cervantes, *Entremeses*, p. 210.
[37] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), p. 333.
[38] Cervantes, *Entremeses*, p. 209.

del matrimonio», contesta el vejete acudiendo a una imagen que no necesita comentario: «La mía los goza doblados»[39].

En cuanto a la llave que Carrizales solía poner debajo de la almohada[40], Cañizares, al decir de Cristina, se la pone entre las faldas de la camisa, dando lugar a una respuesta equivocadamente procaz de doña Lorenza a la muchacha: «No lo creas, sobrina; que yo duermo con él, y jamás le he visto ni sentido que tenga llave alguna»[41]. Del mismo modo, en tanto que el narrador, en la novela, nos refiere la momentánea negativa de Leonora, a la hora de meter a Loaysa en casa, «porque le pesaría en el alma»[42], en el entremés, es la propia esposa quien expresa de viva voz sus reticencias: «Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra»[43].

Esta transformación hubiera podido generar una esquematización caricaturesca de la anécdota sustancial. Pero el movimiento de la intriga y el ritmo del diálogo confieren a la acción una naturalidad que trasciende los requisitos de la mera verosimilitud material. En tanto que la lenta y morbosa narración del asedio por Loaysa de la casa de Carrizales va cediendo el paso ante una expresiva teatralización de los preparativos de la burla padecida por Cañizares, el *rifacimento* operado por Cervantes desarrolla las potencialidades del diálogo de los personajes. La sustitución de las doncellas de Leonora por la sobrina de doña Lorenza, aquella Cristinica vivaracha y desvergonzada, encuentra en este diálogo su justificación. En la primera versión de *El celoso extremeño*, una muchacha sin nombre surge por primera vez del coro de las criadas en el momento en que Loaysa se ofrece a traer «unos polvos que le echasen [al celoso] en el vino, que le harían dormir más que de ordinario y con pesado sueño»: «¡Jesús y válame —dijo una de las doncellas— Y si eso fuera verdad, ¡qué buen día había entrado por nuestras puertas!»[44]. En la versión definitiva, la misma empieza por expresar su deseo en términos parecidos, pero pronto adquiere mayor volumen y presencia al dejarse llevar por su anhelo, exclamando a voz en grito:

[39] Cervantes, *Entremeses*, p. 210.

[40] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), p. 351.

[41] Cervantes, *Entremeses*, p. 206. Sobre el significado sexual de *llave*, ver las ocurrencias registradas en Alzieu, 1975, p. 342.

[42] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), p. 349.

[43] Cervantes, *Entremeses*, p. 205.

[44] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), p. 696.

> ¡Ay señor mío de mi alma, traiga esos polvos, así Dios le dé todo el bien que desea! Vaya, y no tarde; tráigalos, señor mío, que yo me ofrezco a mezclarlos en el vino y a ser la escanciadora; y pluguiese a Dios que durmiese el viejo tres días con sus noches, que otros tantos tendríamos nosotras de gloria[45].

Queda por saber si el texto de Porras corresponde efectivamente a una primera redacción hecha por Cervantes y corregida luego por él en vísperas de la publicación de las *Novelas ejemplares*. En contra de este planteamiento, Geoffrey Stagg ha argumentado que varias diferencias entre las dos versiones se deben en realidad a unos errores de lectura cometidos por el copista del códice, a partir de un texto que supone idéntico al de 1613. Por lo cual concluye que la versión que suele calificarse como primitiva —la de Porras— es en realidad una transcripción deturpada de un texto anterior, compuesto por Cervantes y recogido por él algunos años más tarde en su edición[46]. Ahora bien, sin desestimar esta argumentación, cabe observar que el perfil que nos ofrece la doncella en el texto de Porras, si éste se considera posterior y no anterior al texto publicado, implica una amplia reelaboración que no se puede explicar por meros errores de transcripción. Deberíamos suponer, en efecto, que el licenciado no se limitó a copiar una redacción manuscrita de Cervantes, sino que la modificó en más de un lugar, llegando a sustituir la resistencia de la muchacha a las solicitaciones de Loaysa, por su derrota en brazos del galán. En otros términos, en vez de hacer suya la remodelación boccachesca del licenciado, Cervantes, a la hora de publicar su novela, hubiera restablecido una peripecia que la crítica tradicional siempre consideró como una concesión a la moral postridentina.

Más plausible, por consiguiente, nos parece considerar la intervención de la doncella, tal como se observa en la versión de 1613, como una reescritura de la que se encuentra en Porras. Otro tanto puede decirse del episodio en que la misma criada, tras haber oído el juramento de Loaysa de que no hará más de lo que se le ordenare, vuelve a tomar la palabra, dando una gran voz, para conformarse con la promesa del virote[47]. En ambas versiones, expresa su conformidad en términos similares. Pero, en el texto de 1613, el narrador puntualiza que «con atención le

[45] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), p. 347.

[46] Stagg, 1984

[47] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), p. 702.

había estado escuchando»; y, para valorar su convicción, la doncella no se limita a exclamar, como antes: «¡Mal haya yo si más quiero que jures!», sino que reincide en su aprobación con la siguiente imagen: «¡Pues, con sólo lo jurado podías entrar en la misma sima de Cabra!»[48]. Así, pues, la creciente individualización de esta muchacha anónima prepara, en cierto modo, su relevo en el entremés por Cristina.

Por cierto, la trágica suerte que conoce Carrizales al final de la novela no puede compararse con la peripecia jocosa mediante la cual Cañizares queda burlado y escarmentado. Como ha observado Maurice Molho, la crudeza de esta peripecia no se debe a diferencias del proyecto temático, que es el mismo, sino a la especificidad genérica de cada obra, que nos da la clave de la reescritura operada por Cervantes[49]. Sin embargo, si bien *El celoso extremeño* introduce *caracteres*, es decir personajes paradigmáticos que, por sus actos y discursos, definen un comportamiento moral, no es del todo seguro que *El viejo celoso* se limite a sacar muñecos cómicos como son los de la farsa. Cabe recordar, al respecto, cómo se va desarrollando la secuencia de la burla. Doña Lorenza, como ya vimos, reprocha al vejete haber echado a Hortigosa sin miramientos, teniendo así «condición de bárbaro y de salvaje»[50]. Con este pretexto va a encerrarse en su cuarto, siguiendo el consejo de Cristina de la que se despide con una clara amenaza destinada a su marido: «y aun quizá no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la dé a beber, por más que la rehúse»[51]. Entiéndase, siguiendo la aclaración que nos da Correas: «a fe que yo le daré a sentir alguna pesadumbre, en venganza del disgusto que me dio»[52]. Doña Lorenza que, hasta ahora, se limitó a consentir que Hortigosa introdujera en su casa al galán, es la que, en adelante, protagoniza la secuencia como burladora, en tanto que Cañizares resulta burlado, ya no por la vecina, sino por su propia esposa. Pero la burla no consiste únicamente en un adulterio fulminante cometido entre bastidores, sino en cómo la mujer llega a representarlo ante el celoso, a pesar de la puerta que los separa: celebrando las gracias de un galán «mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares»[53]; co-

[48] Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. García López), p. 355.
[49] Molho, 1992, p. 745.
[50] Cervantes, *Entremeses*, p. 214.
[51] Cervantes, *Entremeses*, p. 215.
[52] Correas, *Vocabulario de refranes*, citado por Cervantes, *Entremeses*, p. 215, n. 12.
[53] Cervantes, *Entremeses*, p. 215.

mentando sus aptitudes amorosas que, a diferencia de las de su marido, no son burlas, «sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores»[54]; por fin, proclamando su descubrimiento del placer físico, un placer que, por culpa de la impotencia del vejete, le era hasta entonces desconocido: tras confesar que le tiemblan las carnes «por amor de la vecina», exclama: «ahora echo de ver quién eres, viejo maldito, que hasta aquí he vivido engañada contigo»[55].

Con estas palabras, doña Lorenza confirma lo que hemos podido comprobar desde el principio: es ella la que fue burlada primero por quienes la casaron por interés con un hombre impotente y celoso; pero su inocencia de primeriza no le permitió darse cuenta del engaño que se le hizo y que acaba de medir a raíz del goce que le ha revelado el galán. Como esta peripecia amorosa no tiene un solo testigo, sino dos, puesto que Cristina comparte con Cañizares la secuencia que les ofrece su tía, el interés de sus comentarios radica en que la perspectiva que introduce confiere mayor expansión a la burla. Cristina, en efecto, empieza por pedir al vejete que riña a su esposa, «porque no se atreva, ni aun burlando, a decir deshonestidades»[56]. Para la sobrina, pues, doña Lorenza no ha llegado todavía a *burlar a su marido*, cometiendo el adulterio: *se burla de él*, haciéndole creer que lo comete, por lo cual «se desvergüenza mucho», aunque limitándose a decir «deshonestidades» que tan sólo merecen llamarse «locuras» y «niñerías»[57]. En este contexto, más bien anodino, debe entenderse la primera reacción de Cañizares —«Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir estas burlas»[58]—, así como lo que le dice a su mujer al entrar en su cuarto: «aunque sé que te burlas, sí entraré para desenojarte»[59]. Es entonces cuando doña Lorenza le da con la bacía de agua en los ojos, obligándole a que vaya a limpiarse, mientras sale el galán sin ser notado. Prosigue, pues, el mismo desdoblamiento de perspectivas: en un primer nivel, doña Lorenza *se burla del vejete,* con una burla de palabras que pasa a ser una burla de obras que arremete a los ojos; en un segundo nivel, la misma protagonista *burla a su marido*,

[54] Cervantes, *Entremeses*, p. 215.

[55] Cervantes, *Entremeses*, p. 215.

[56] Cervantes, *Entremeses*, p. 215.

[57] Cervantes, *Entremeses*, p. 215. Ver al respecto las finas observaciones de Wardropper, 1981.

[58] Cervantes, *Entremeses*, p. 216.

[59] Cervantes *Entremeses*, p. 216.

facilitando la salida del galán tras haber cometido el adulterio, y arremetiendo, no a los ojos, sino a la honra de su marido.

Introduce entonces una tercera dimensión el llanto de doña Lorenza por la mala suerte que quiso que se casara con un impotente, haciendo éste «de las mentiras verdades y de las burlas veras». Al prorrumpir en gritos hasta que acudan los vecinos, provoca el susto de Cañizares: «¡Vive Dios, que creí que te burlabas, Lorenza! Calla»[60]. Por un lado, en una clara sucesión temporal, parece que el vejete entiende que su esposa ha pasado de las burlas a las veras: creyó que se burlaba, pero fue un error, puesto que ésta acaba de cambiar de tono, echándole en cara improperios y maldiciones. Por otro lado, en un proceso no sucesivo, sino coincidente, «creí que te burlabas» puede sobreentender «ahora veo que no sólo *te burlaste de mí*, sino que *me burlaste*, consumando públicamente un adulterio que parecía imposible que se cometiera en una casa como la nuestra». ¿Debe concluirse, entonces, que, al pasar de la novela al entremés, los personajes quedaron convertidos en títeres de retablo? La secuencia que acabamos de examinar no aboga, ni mucho menos, en este sentido: el rico semantismo, aprovechado aquí por Cervantes, del vocabulario de la burla, así como las múltiples lecturas originadas por el uso de este vocabulario, determinan, al contrario, un perspectivismo irreductible a cualquier esquematización. Además, cabe tener en cuenta, más allá de un desenlace aparentemente jocoso, el trasfondo sobre el cual se recorta la burla. Este trasfondo no consiste en una unión libre entre iguales, sino en un matrimonio llevado a cabo por imposición familiar entre un setentón incapaz de cumplir sus deberes y una jovencita convertida en objeto de lujo, acorde con las normas de una sociedad sometida a los imperativos del dinero. En este sentido, el desahogo de doña Lorenza trasciende no sólo la tradición de la que procede inicialmente el entremés, sino el alcance inicial del embuste imaginado por Hortigosa: al expresar la rebelión de la muchacha contra la sujeción que le fue impuesta, sella una cabal reivindicación de identidad[61].

[60] Cervantes, *Entremeses*, p. 217.

[61] Punto recalcado por Chevalier, 1999, p. 103.

EL *QUIJOTE*

DON QUIJOTE ENTRE BURLAS Y VERAS: LA AVENTURA DE LOS GALEOTES

Quien pretende reconstruir la trayectoria seguida por don Quijote durante cuatro siglos, desde su nacimiento como personaje hasta la visión que nos formamos actualmente de él, ha de emprender una auténtica aventura. Los escollos que tiene que sortear proceden, en primer lugar, del sinnúmero de continuaciones e imitaciones de desigual valor que han venido a enriquecer la crónica de sus hazañas[1]. Se explican también por las múltiples adaptaciones teatrales, musicales, cinematográficas que, al llevarlo más allá del ámbito de la literatura, han concurrido, junto con sus interpretaciones gráficas, a fomentar la conversión del personaje en mito y su difusión por el mundo entero[2]. Finalmente, se deben al hecho de que esta proyección mítica se ha compaginado con un doble proceso, más difuso y sutil a la vez, según el cual cuanto más el personaje novelesco se obstina en enfrentarse con el mundo, más se esconde o se resiste este mundo, ahondando así el abismo, trágico o cómico, existente entre la realidad y su representación[3].

El problema que se nos plantea, por consiguiente, consiste en averiguar si este doble movimiento o, si se prefiere, esta dialéctica de contrarios se observa ya en los dichos y hechos del ingenioso hidalgo, tal como lo concibió su creador. A primera vista, diríamos que sí, a juzgar por la actitud de cuantos se ponen a conversar con él. El caballero del Verde Gabán, en el momento en que lo alcanza por el camino, se sorprende de la extraña apostura del caballero y, al oír sus razones, pronto «tomó

[1] Para una primera aproximación bibliográfica al tema, puede consultarse Close, 2005c.

[2] Ver al respecto las sugestivas observaciones de Riley, 2001

[3] Levin, 1975 y Welsh, 1981.

barruntos» de que «debía de ser algún mentecato», aguardando «que con otras lo confirmase»[4]. No obstante, tras haberle convidado a su casa, comparte el parecer del estudiante poeta, su hijo, al oír «las entremetidas razones» de su huésped, «ya discretas y ya disparatadas»[5]. Y aun antes de este encuentro, Sancho se hace eco de este constante oscilar, cuando, en vísperas de su segunda salida con su amo, le da cuenta, en lo que toca a su valentía, cortesía y hazañas, de la opinión en que lo tiene la gente del lugar[6]. Sin embargo, si hemos de creer al escudero, la primera impresión que don Quijote produce en el vulgo no suscita tantas dudas y vacilaciones: en efecto, todos se convencen de que se trata de un «grandísimo loco»[7].

Este común sentir fue compartido por los primeros lectores del *Quijote.* El éxito inmediato que conoció, apenas salido de la imprenta de Juan de la Cuesta, fue el de un libro de burlas y de entretenimiento, en plena conformidad con el programa trazado por el amigo del escritor en el prólogo de la Primera parte: hacer que «el melancólico se mueva a risa [y] el risueño la acreciente»[8]; por su parte, todos aquellos que, siguiéndole, o bien introdujeron en sus fábulas al ingenioso hidalgo, o bien aludieron a su fama, lo concibieron como una figura de risa: así Guillén de Castro, en la comedia titulada *Don Quijote de la Mancha*[9]; así, Quevedo, en su *Testamento de don Quijote*, donde nos muestra al malogrado caballero, a la hora de morir, bien lejos de recobrar el juicio: «Tendido sobre un pavés / cubierto con su rodela, / sacando como tortuga / de entre conchas la cabeza…»[10].

Asimismo, en la España de Felipe III, todos los espectáculos —bailes, mascaradas, desfiles— en que, según múltiples testigos, aparece el Caballero de la Triste Figura, subrayan sus disparates a porfía, en perfecto acuerdo con las gracias de su escudero[11]. Por lo que se refiere a Francia, en 1626 el poeta Saint-Amant, en *La chambre du débauché*, evoca «ses

[4] Cervantes, *Don Quijote* (ed. Rico), p. 822. Para un recuento de las opiniones emitidas por los diferentes personajes acerca de esta reversibilidad entre locura y discreción, ver Iffland, 1999, pp. 385 y ss.

[5] Cervantes, *Don Quijote* (ed. Rico), II, 18, p. 852.

[6] Cervantes, *Don Quijote* (ed. Rico), II, 2, p. 700.

[7] Cervantes, *Don Quijote* (ed. Rico), II, 2, p. 701.

[8] Cervantes, *Don Quijote* (ed. Rico), I, «Prólogo», p. 19.

[9] Guillén de Castro, *Obras dramáticas*, vol. II, pp. 331-372.

[10] Quevedo, *Obras dramáticas*, p. 915.

[11] Ver los testimonios recogidos por Russell, 1978, p. 421.

plus grotesques aventures» y, al referirse al episodio de los molinos, lo muestra «en fort piteux train»: «dans un grand fossé plein de boue, / aussi moulu comme le grain»[12].

En Inglaterra, entre 1663 y 1678, época de la Restauración, Samuel Butler imaginará a *Sir Hudibra*s, campeón rídiculo de la causa presbiteriana, bajo los rasgos de un caballero panzudo, flanqueado de su escudero Rapho, igual de risible[13].

Los lectores del Siglo de las Luces fueron los primeros en acercarse desde otro enfoque a un personaje que dio tanto que reír a sus antepasados. Por un lado, creyeron descubrir, detrás de la parodia cervantina, un propósito satírico subversivo. Este hidalgo de aldea que se obstina en defender con unas armas anacrónicas el ideal de una edad caducada, chocando irremediablemente con la incomprensión de todos aquellos con que se cruza, iba a prefigurar, para los ilustrados, si no la decadencia, al menos el desfase de toda una nación con respecto al resto de Europa[14]. Por otro lado, muchos entre ellos no dudaron en reconocerse en él, a poco que hubiesen conocido ilusiones análogas y sufrido los mismos sinsabores: «Cuando nos compadecemos de él, escribe el Dr. Johnson, pensamos en nuestras propias deslilusiones, y cuando nos reímos, nuestro corazón nos advierte de que él no es más ridículo que nosotros, salvo en un hecho, que dice lo que nosotros solo hemos pensado»[15]. Sin embargo, serán los Románticos alemanes —Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Schelling, Tieck, Jean Paul Richter— quienes, en los albores del siglo XIX, vengan a dar el salto decisivo. Para Friedrich von Schelling, a quien debemos la exposición más detallada de este nuevo concepto, el tema central del *Quijote* es la lucha entre lo real y el ideal. En la Primera parte, el ideal choca con el mundo de todos los días y sus variaciones; en la Segunda, el héroe es víctima de una mistificación, hasta el punto de que el mundo con el que en adelante entra en conflicto es

12 *«En lamentable estado / en una gran zanja llena de barro / tan molido como el grano»*, Saint-Amant, *La Chambre du débauché*, pp. 87-90.

13 Ver Hazard, 1931, pp. 299-301.

14 Nos referimos aquí al concepto que el siglo XVIII se formó del personaje, y no al valor de ejemplo que el arte narrativo de Cervantes tuvo para los novelistas ingleses del período, como Fielding o Sterne: grandes admiradores del *Quijote*, no se limitaron, ni mucho menos, a convertir a sus respectivos protagonistas —Joseph Adams, Tom Jones o Tristram Shandy— en meros émulos del ingenioso hidalgo. Ver al respecto Paulson, 1998.

15 Paulson, 1998, p. 5.

presuntamente ideal. Mistificación dolorosa y brutal, tal como la que le preparan los duques, de modo que el ideal que encarna el héroe en su locura se debilita y sucumbe. No obstante, en el conjunto de la obra, el ideal triunfa claramente, incluso en la Segunda parte, y esto debido a la vulgaridad y a la infamia de los adversarios del caballero. Así, a pesar de sus imperfecciones y de su locura, don Quijote es un ser noble que, siempre que no se trate de libros de caballería, manifiesta un espíritu tan superior que ninguno de los ultrajes de que es objeto logra humillarlo[16]. Expresión por excelencia de la dualidad humana, síntesis del drama y de la epopeya, símbolo del encuentro del Ser y del No-Ser, la empresa quijotesca no se limita a plasmar el *Volksgeist* ibérico; trasciende esta dimensión meramente nacional, convirtiéndose en una odisea mítica cuyo protagonista, mártir de un Absoluto encarnado en la figura de Dulcinea, será el héroe de los Tiempos Modernos[17].

Esta transfiguración, en la que los valores cómicos del libro quedan reinterpretados en tanto que marca de una ironía desengañada, característica de una autobiografía espiritual novelada, no tarda en imponerse por toda Europa. Entre los artistas que contribuyen a difundirla, Honoré Daumier y, más aun, Gustave Doré nos permiten medir la distancia que separa sus intepretaciones gráficas de la obra de Cervantes de la visión esencialmente cómica, por no decir burlesca, de los primeros ilustradores[18]. Este nuevo acercamiento iniciado por los románticos ha sido compartido, en lo esencial, por sus herederos: sea que, al estilo de un Turgueniev[19], éstos consideren que don Quijote encarna la fe en una verdad eterna, superior al individuo, sea que les aparezca movido, en la línea de Unamuno, por una auténtica sed de inmortalidad[20].

¿Cómo nos situamos, hoy en día, frente a este complejo proceso? O, para decirlo de otro modo, ¿cómo aquellos que saben quién es don Quijote, pero ignoran todo, o casi todo, de sus aventuras, conforman su visión del Caballero de la Triste Figura? Se ha observado que la única representación que de la novela de Cervantes tienen muchos de nuestros contemporáneos es una simple imagen: la de un alto y delgado cincuentón que, sobre su escuálida montura, se precipita, lanza en ristre,

[16] Bertrand, 1914, pp. 189-201.
[17] Además del citado libro de Bertrand, ver Brûggemann, 1958 y Close, 2005c.
[18] Givanel y Mas, 1946.
[19] Turgueniev, 1879 (retrato de I. Repin).
[20] Unamuno, 1988.

sobre los molinos de viento. Una imagen que se debe más a la iconografía que a la escritura, siendo ésta una de las razones que han hecho pasar a don Quijote del libro al mito, es decir en tanto que signo que se ha desligado del texto que fue inicialmente su soporte[21]. Pues bien, esta imagen admite las dos facetas del personaje: la generosidad del defensor de los oprimidos, por un lado y, por otro, la ausencia del sentido de la realidad, generadora de sus llamadas «quijotadas».

Esta visión ambivalente aúna, aunque sin llegar a sintetizarlas, las interpretaciones sucesivas que se han dado de nuestro caballero, y se podría pensar que constituye una manera de punto conclusivo en la gravitación que hemos intentado trazar a grandes rasgos. No obstante, toda una corriente del cervantismo actual pretende acabar con ella. Haciendo hincapié en la supuesta deriva de una hermeneútica que habría perdido el rumbo, ha llegado a considerar que ya es hora de volver al recto significado del libro. Este significado, según esta corriente, iniciada en Inglaterra por Peter Russell y encarnada con especial brillantez por el llorado Anthony Close[22], ha de deducirse del propósito de Cervantes, tal como lo expresó en el «Prólogo» de 1605, y tal como lo entendieron sus contemporáneos; en otros términos, partiendo del valor estructural que reviste una parodia asentada en la monomanía del protagonista, generadora de sus afanes, sus desplantes y sus caídas, y no de los móviles que le prestarán, dos siglos más tarde, sus admiradores. ¿Cómo explicar, entonces, que se perdiera este concepto? Si hemos de creer a Russell y a sus seguidores, por múltiples factores. En primer lugar, ya no se concede a lo cómico y, muy especialmente, a la risa carnavalesca, el valor terapeútico y estético que en otro tiempo se le reconocía: los niños y sólo los niños pueden reír ahora con las aventuras de don Quijote, como si nosotros tuviéramos que renegar del niño que todos llevamos dentro. Además, al no disponer de las claves necesarias, no podemos captar plenamente una comicidad fundada en la parodia, puesto que los libros de caballerías que son su referencia, a menudo implícita o alusiva, se nos han vuelto extraños. Por consiguiente, ya no somos capaces de deslindar entre las dos formas de lo burlesco que nos ofrecen las hazañas del protagonista: por un lado, un burlesco noble encarnado por un hidalgo de aldea que toma una venta por un castillo y, por otro lado, un burlesco bajo, nacido de los golpes y palizas a que le exponen sus peores de-

[21] Combet, 1991, pp. 11-15 y Riley, 2001.
[22] Russell, 1978 y Close, 2001.

venturas. Finalmente, la locura, como ha mostrado Michel Foucault, es para nosotros una fuente de inquietud: es incongruo, indecente incluso, burlarse del loco como gustaba hacerlo el siglo XVII, y sentimos como trágica, en una época como la nuestra que sigue exaltando al individuo, considerándolo como referencia suprema, la soledad de un héroe que su creador nos muestra incomprendido por todos[23].

¿Qué pensar, en tales condiciones, del radical cambio de rumbo iniciado por la crítica inglesa? Volver a la intención declarada al final del prólogo de 1605 y reiterada por Cervantes diez años más tarde, al despedirse de su público, era, por cierto, imprescindible para desempolvar al ingenioso hidalgo de las glosas acumuladas durante dos siglos, aunque los escasos testimonios que se conservan de la acogida que le fue reservada en la época de Felipe III no nos permitan reconstruir con todo detalle el horizonte mental de sus primeros lectores. Pero otra cosa es deducir de esta arqueología de conjeturas lo que sería «la» verdad del *Quijote*. Cuando Sancho se despide de los duques para tomar posesión de su gobierno, el narrador nos declara que «los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa»[24]. Para Peter Russell, y en contra de lo que se suele pensar, no se trata aquí de una alternativa, sino que esta frase ha de entenderse en sentido puramente copulativo, compaginando dos términos indisolublemente unidos[25]. Sin embargo, el lector de hoy tiende de manera espontánea a separarlos, oscilando entre admiración y risa ante los hechos del ingenioso hidalgo, valiente, pero desgraciado, como decía Sancho, en un movimiento pendular propio del perspectivismo cervantino. Por cierto, en opinión de Close, no hay tal perspectivismo, sino en la mente de quienes inventaron y usaron este concepto: Américo Castro, primero, en *El pensamiento de Cervantes*, para caracterizar la visión del mundo del escritor, y, luego, Leo Spitzer, quien lo retomó desde nuevos supuestos, para ejemplificar las aplicaciones de la lingüística a los textos cervantinos[26]. Pero ¿hasta qué punto resulta posible mantener semejante refutación si, en vez de deducir de nuestra lectura de un determinado episodio el significado inmanente que se supone que reviste, nos aplicamos a enfocarlo en su cabal contextuali-

[23] Foucault, 1961.

[24] Cervantes, *Don Quijote* (ed. Rico), II, 44, p. 1072.

[25] Russell, 1978, p. 434.

[26] Castro, 1972, pp. 23-122 y Spitzer, 1955. Anthony Close rebate este concepto, para matizar luego, aunque sin llegar a retractarse, esta refutación (Close, 1995).

zación, es decir dentro de la dialéctica de las recepciones sucesivas que, en el transcurso de cuatro siglos, han venido a enriquecerlo? Es lo que, precisamente, nos proponemos hacer ahora, eligiendo como botón de muestra aquella que Unamuno consideraba como una de «las más grandes aventuras» de don Quijote, «si es que no la mayor de todas ellas»[27]: su encuentro con los galeotes, en el capítulo XXII de la Primera parte, y la libertad que dio a aquellos «desdichados que, mal de su grado, los llevaban donde no quisieran ir»[28].

Como apunta Martín de Riquer en su *Aproximación al «Quijote»*,

> amo y escudero se topan con una comitiva formada por doce hombres encadenados que caminan custodiados por los guardianes que los conducen, como delincuentes que son, a cumplir la condena remando en las galeras del Rey. Don Quijote los detiene y se informa detalladamente de sus fechorías, que con desparpajo y sorna le cuentan los propios maleantes, entre los que se destaca Ginés de Pasamonte[29].

No sólo por ser el más cargado de delitos y cadenas, sino por su manera de contestar a las preguntas que se le hacen y por haber empezado a escribir el libro de su vida. Don Quijote, interpretando literalmente uno de los fines de la caballería andante —dar libertad al forzado— liberta a los galeotes, contando con su colaboración. Ahora bien, ellos se niegan a hacer lo que les pide su libertador en señal de agradecimiento: ir a presentarse ante Dulcinea, cargados de sus cadenas. El furor que su negativa provoca en don Quijote ocasiona su desgracia, puesto que él y Sancho acaban apedreados «por los mismos a quien tanto bien había hecho»[30].

Hasta una época reciente, la mayor parte de quienes han comentado esta aventura han coincidido en interpretarla como una hazaña cuyo desenlace deja sin duda malparado al caballero, pero cuya trascendencia rebasa ampliamente este fracaso. La raíz de esta interpretación ha de buscarse en el trastrueque de perspectivas que hace de don Quijote la víctima de aquellos mismos que, en el comienzo del capítulo, se le aparecieron como unos oprimidos. Este trastrueque, aunque sea variante del proceso de reversibilidad que, a lo largo de la novela, va asociando

[27] Unamuno, 1988, p. 250. Ver Close, 1978, pp. 136-158.
[28] Cervantes, *Don Quijote* (ed. Rico), I, 22, p. 257.
[29] Riquer, 1967, p. 116.
[30] Cervantes, *Don Quijote* (ed. Rico), I, 22, p. 271.

engaño y desengaño, no deja de presentar aquí un carácter específico. En efecto, don Quijote se enfrenta con una situación harto más compleja que las que reelaboró hasta entonces según su fantasía. Además, este enfrentamiento, al ahondarse a través del diálogo que entabla con seis de los galeotes, viene a confirmarlo en una empresa que, si bien parece concordar de modo ejemplar con la misión que se ha asignado a sí mismo, coincide al mismo tiempo con el anhelo de los forzados, afirmándose por consiguiente como un acto subversivo. Sólo que, al aferrarse obstinadamente a su propia lógica, el autor de este acto no sale escarmentado, sino apedreado por los que le deben su libertad.

Desde semejante planteamiento, la tensión que nace del conflicto entre los galeotes y su libertador no se puede medir por las motivaciones invocadas por los personajes, sino que estriba en una oposición drástica entre dos conceptos de la justicia. Del primero, recordado por Sancho a su amo en el momento en que ven surgir en el camino a la cadena de forzados, se vale el Estado para mandar, en nombre del rey, a los delincuentes a galeras, manteniendo así el orden establecido y reprimiendo cualquier intento dirigido contra él. El otro concepto lo aduce don Quijote para poner en libertad a unos condenados cuya culpabilidad le resulta de poca monta, ya que las penas que los castigan no se pueden comparar con los delitos que cometieron, siendo además dictadas por unos jueces cuya venalidad y parcialidad quedan fuera de duda.

Una vez admitida esta oposición esencial por todos aquellos que se sitúan en esta línea, las divergencias que los separan se nos aparecen accesorias. Para los unos —Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Américo Castro— don Quijote, campeón de aquella justicia en sí que reivindicó Montaigne en sus tiempos, denuncia, de palabra y de obra, la inevitable imperfección de cualquier justicia humana[31]. Para los otros, en cambio —Azorín, Ludovik Osterc, Francisco Olmos García— es la justicia de los Austrias y de sus esbirros la que viene condenada de este modo, y esto en términos que no dejan lugar a dudas[32]. De esta manera, la primera vertiente de esta lectura, «idealista» o «ética» si se quiere, llega a ver, en la derrota de don Quijote, no tanto el fracaso de cualquier justicia natural y espontánea, sino las contradicciones infranqueables

[31] Ganivet, 1906, pp. 61-62; Unamuno, 1988, pp. 250-258; Castro, 1972, pp. 194-195. El primero en defender la visión de un don Quijote heraldo de la justicia natural parece haber sido Díaz de Benjumea (ed.), *Don Quijote de la Mancha*, pp. 544-549.

[32] Azorín, 1948; Osterc, 1963, pp. 227-233; Olmos García, 1978.

que genera, al pasar del plano de los valores ideales al de las realidades terrestres. Por su parte, su vertiente «materialista» o, si se prefiere, «política», juzga este fracaso como propio de una empresa utópica cuyo destino final evidencia, de modo simbólico, que la vía revolucionaria es la única respuesta posible a los problemas que se plantea una sociedad real y concreta[33].

Este género de extrapolación es precisamente el que no admite aquella corriente interpretativa a la que nos hemos referido más arriba, surgida en reacción contra la visión romántica de un don Quijote paladín del ideal caballeresco y, en este caso, justiciero malogrado. No es que pretenda, como hicieron los eruditos españoles del siglo pasado, rebatir esta visión defendiendo en términos legalistas la suerte reservada a unos forajidos[34], sino que reprocha a los unos y a los otros el haber situado el debate en un terreno inadecuado —el de la supuesta concepción cervantina de la justicia— en vez de tener en cuenta el carácter propiamente literario de una aventura de ficción. Compartido por las diferentes tendencias del cervantismo tradicional, este error de perspectiva denota, según los que lo condenan, una verdadera obcecación ante un texto cuya irónica ambigüedad ha sido pasada por alto. Así es como no se concedió suficiente atención a las respuestas capciosas que los galeotes dan a las preguntas del caballero, cuando éste pretende enterarse de los delitos que cometieron. Así pudo tomarse al pie de la letra el discurso sofístico que éste dedica al ejercicio de la auténtica justicia, sin relacionarlo con el contexto en que se sitúa. Así se llegó a atribuir este discurso, no a un ente de ficción nacido de la pluma de Cervantes, sino al propio escritor, catalogado, en esta circunstancia, como humanista utópico, y del que se supone, en una petición de principio, que estuvo en abierta disconformidad con el común sentir de su época. Importa, pues, en opinión de sus impugnadores, romper con una interpretación a todas luces inadmisible: no sólo por prestar a Cervantes unas intenciones subversivas que

33 José Antonio Maravall, por su parte, enfoca el debate desde otra perspectiva. Según él, en tanto que caballero que quiere hacer justicia por su mano, don Quijote pugna con la formalización jurídica a que aspiran los que ocupan los cargos de la nueva Administración, como instrumentos de un Estado que pretende que no haya más ley ni más justicia que las suyas (ver Maravall, 1976, p. 83).

34 Entre otros Rodríguez Marín, 1947b; González de Amezúa, 1956, p. 68 y Riquer, 1967, p. 117.

nada permite asegurar[35], sino, más aún, por desestimar completamente la dimension cómica del episodio y supeditar su valor estético a una trascendencia ideológica que bien podría ser puro anacronismo.

En reacción contra este planteamiento, juzgado del todo arbitrario, ha ido elaborándose, durante los últimos treinta años, una auténtica contralectura de la aventura de los galeotes: prefigurada ya por Erich Auerbach hace más de medio siglo, en un aparte del famoso capítulo de *Mimesis* que le inspiró el encantamiento de Dulcinea[36], ha sido ampliada y sistematizada por Anthony Close en los estudios que ha dedicado a la recepción del *Quijote* y a sus interpretaciones sucesivas[37]. Para Close, el significado del episodio no puede deducirse de un concepto teórico de la justicia, difícil de entresacar, dicho sea de paso, de un texto de ficción. Estriba más bien en la monomanía del ingenioso hidalgo, el cual, si bien invoca el Derecho natural en el momento de pedir libertad para los forzados, sólo se refiere a él para fundamentar un comportamiento puramente mimético, moldeado sobre el precedente de Amadís y de sus seguidores. Es el ejemplo de Amadís el que le lleva a interesarse por aquellos «hombres a pie ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro por los cuellos». Movido por su afán mimético, el ingenioso hidalgo admite sin reservas las razones artificiosas con que los galeotes contestan, uno tras otro, a sus preguntas, alterando deliberadamente el recto sentido de las voces. Una vez terminada su encuesta, don Quijote dirige a los forzados, así como a los guardas o guardianes que los acompañan, una arenga totalmente sofística[38]. Más adelante, tras haberlos puesto en libertad, se le ocurre pedir a Ginés y a sus compañeros que vayan a presentarse con sus cadenas ante Dulcinea, contestando luego a su negativa con un arrebato de cólera que origina su desastre. Por fin, cuando los cuadrilleros de la Santa Hermandad, valiéndose del mandamiento que traen, pretenden detenerlo en la venta de Juan Palomeque, les contesta recordándoles «que son esentos de todo judicial fuero los

[35] Con la única excepción de Unamuno, el cual condena con fuerza la postura que consiste en convertir a don Quijote en mero portavoz de Cervantes (ver Unamuno, 1988, pp. 252 y 256).

[36] Auerbach, 1950, pp. 324-325.

[37] Además de Close, 1978, ver Close, 1973 y 1974. Entre aquellos que ya pusieron en tela de juicio la interpretación romántica del episodio, merece citarse Browne, 1958 y 1959.

[38] Según Close, 1973, esta arenga recoge los diferentes casos de «*espurio entimema*» repertoriados por Aristóteles en su *Retórica*.

caballeros andantes y que su ley es su espada, sus fueros sus bríos, sus premáticas su voluntad»[39]. De esta manera, don Quijote impone desde el principio a sus interlocutores unos papeles predeterminados por su obsesión monomaníaca, así como complementarios del que se ha otorgado a sí mismo una vez por todas. En cuanto los supuestos oprimidos dejan de conformarse con la máscara que les dio y que ya no les sirve para nada, su libertador se convierte en víctima de la farsa que montó y animó, aunque manteniéndose tan firme en su convicción que, en el episodio de la venta, el cura acaba persuadiendo a los cuadrilleros que lo dejen por loco[40]. En resumidas cuentas, la aventura de los galeotes, si hemos de seguir a Close, presentaría una trayectoria enteramente configurada por la parodia, siendo, a fin de cuentas, una manera de comedia del engaño y desengaño de don Quijote[41].

Ahora bien, si es verdad que la hazaña del caballero libertador de los galeotes remite a un modelo literario a partir del cual se estructura como parodia, la «comedia» que origina tan sólo se cumple como tal en cuanto que el diálogo de los personajes se constituye como el sistema concluso descrito por Close, ordenándose según los protocolos de una retórica capciosa y desembocando, a fin de cuentas, en un juego regido por leyes propias. ¿Fue esta perspectiva la de los lectores de 1605? Se suele afirmar que sí. Sólo que no pudo ser entonces, como ocurre ahora, fruto de una reducción deliberada, dictada a partir de unos supuestos metodológicos; se impuso más bien de manera espontánea, dado el conocimiento directo que tenían aquellos lectores de los libros de caballerías, el cual les permitía apreciar, sin pesquisas eruditas, los diferentes matices de la parodia cervantina. Además, es de suponer que esta parodia tuviera, al menos entre los discretos, una trascendencia mayor que la que se fundamenta en la referencia a los *Amadises*. Para limitarnos a un ejemplo significativo, las declaraciones de Ginés de Pasamonte sobre el libro de su vida: libro de «verdades» y no de «mentiras», y que no puede darse por concluso mientras el autor no acabe el curso de su existencia —estas declaraciones, como ha mostrado Claudio Guillén, encierran

[39] Cervantes, *Don Quijote* (ed. Rico), I, 45, p. 579.

[40] Cervantes, *Don Quijote* (ed. Rico), I, 46, p. 580.

[41] Sobre tales premisas descansa el importante estudio dedicado por Close a los valores cómicos del *Quijote*, en relación con su contexto de época (ver Close, 2001).

una fina crítica de la forma seudoautobiográfica elegida por la picaresca, una forma a la que la narrativa cervantina siempre permaneció ajena[42].

Por otra parte, cualquiera que fuera, en aquel entonces, el alcance efectivo de la burla, la preferencia que, en su acercamiento al episodio, le otorgaron los contemporáneos de Cervantes nos da a entender que hicieron caso omiso del trasfondo propiamente penal al que éste remite para nosotros, o, al menos, lo supeditaron a la supuesta farsa de la liberación de los forzados. Si lo consiguieron sin excesiva dificultad, es porque, a diferencia de la suerte patética de los cautivos cristianos embarcados en las naves berberiscas, la dura condición de los remeros en las galeras de España les resultaba mucho menos conmovedora: aquellos delincuentes, aunque sometidos a jueces arbitrarios, padecían un castigo menos cruel, en última instancia, que la mutilación o la horca que se solía edictar, para casos semejantes, hasta los tiempos del Emperador Carlos Quinto[43]. Además, la existencia que se les reservaba, si bien penosa, se legitimaba en cierto modo por la defensa de las costas andaluzas y levantinas contra los corsarios argelinos y, en opinión de un testigo tan fehaciente como Cristóbal Pérez de Herrera, protomédico de las galeras de España y amigo de Mateo Alemán, era más envidiable que la promiscuidad en cárceles inhóspitas e insalubres[44]. Desconectados, pues, de una realidad amarga más conjurada que sugerida por sus irónicas confidencias, los «desdichados» interpelados por don Quijote se perfilarían como las figuras de un entremés[45], siendo el ingenioso hidalgo, en esta representación, tracista y payaso a la vez.

¿Por qué aquella lectura no se mantuvo más allá del siglo XVIII? Quien pretendió, en sus tiempos, contestar a esta pregunta fue Azorín, al afirmar que, en el momento en que se publicó su libro, «Cervantes fue considerado como un escritor burlesco y chocarrero», sin que se viera entonces, «ni mucho después, la verdadera trascendencia de [su] obra»[46]. Expresada de esta forma, semejante opinión resulta difícil de compartir tal cual. Por cierto, «sólo a lo largo de las generaciones [el *Quijote*] ha

[42] Guillén, 1988.

[43] *Novísima Recopilación*, libro XII, tit. XL, ley Iª. Acerca de la actitud de las Cortes de Castilla, favorables a una pronta ejecución de las penas edictadas, ver *Actas de las Cortes de Castilla*, vol. III, pp. 390-391 y vol. IV, pp. 437-438.

[44] Pérez de Herrera, *Amparo de pobres*, ed. M. Cavillac, pp. 79 y 171.

[45] Close, 1973, p. 105.

[46] Azorín, 1947-1959, t. II, p. 816.

ido adquiriendo su verdadero y profundo valor»[47]. Sin embargo, al descalificar el concepto que tuvieron de él sus primeros lectores, Azorín no hace sino trastocar, por decirlo así, la postura mantenida por Close, puesto que, lo mismo que él, no concede su debida importancia al devenir histórico del libro dentro del proceso dialéctico de sus recepciones sucesivas. No basta afirmar, como hace, que «no han escrito las obras clásicas sus autores: las va escribiendo la posteridad»[48], sino que el cambio de perspectiva observado a partir del siglo XIX se debe a que las condiciones de posibilidad de una lectura exclusivamente cómica de las aventuras del ingenioso hidalgo dejaron de cumplirse en el nuevo horizonte de expectativas configurado por el Romanticismo. Como observa el mismo Close, para el público decimonónico, los libros de caballerías se volvieron muy pronto referencia abstracta y, por consiguiente, poco podía captar un lector mediano de los efectos derivados de la parodia cervantina[49]. A la inversa, la relación más bien conflictiva que el protagonista mantiene con su circunstancia hubo de orientar el interés de este público hacia todo lo que establece el *Quijote* como precursor de la novela moderna: en particular aquel desfase entre realidad y fantasía en el que se traslucen las contradicciones de una España en crisis, aquella España en la que Martín de Cellorigo, ya en vida de Cervantes, creía ver «una república de hombres encantados, que viven fuera del orden natural»[50].

Así llegó a proyectarse en primer plano aquel trasfondo sobre el cual se recorta la aventura, y cuyos tintes negros vinieron a conferir nueva trascendencia a las palabras de los forzados y a las obras de su libertador: entre otros aspectos, una práctica penal codificada por la España de los Felipes, pero que ya no podía tolerar un siglo formado en la lectura de Beccaria y, como subraya Michel Foucault, preocupado por una nueva definición del poder represivo, una nueva economía del *jus castigandi*[51]; también una política marítima que, al necesitar unas escuadras medite-

[47] Azorín, 1947-1959, t. II, p. 817.

[48] Azorín, 1947-1959, t. II, p. 534.

[49] Close, 1978, p. 245.

[50] Gonzalez de Cellorigo, *Memorial de la política necesaria y útil restauración de la república de España*, Valladolid, 1600, f. 29r.

[51] Sobre los fundamentos jurídicos de esta práctica, ver *Novísima Recopilación*, tit. XL, leyes II a V, así como Tomás y Valiente, 1969. Sobre sus efectos concretos en el campo aquí examinado, Rodríguez Marín, 1947b; Sevilla y Solanas, 1917; Latassa Navarro, 1965 y Olmos García. Acerca de la reforma del derecho penal a partir del siglo XVIII,

rráneas importantes, encontró en la aplicación sistemática de la pena de galeras el recurso capaz de proporcionarle el motor humano que le fue imprescindible hasta el relevo, a mediados del siglo XVIII, de la galera por el navío de alto bordo[52]; por fin, una política económica que, al apartar al país de las actividades productivas, hizo que se abandonara el campo en beneficio de unas urbes parasitarias, favoreciendo indirectamente vagabundeo y delincuencia[53]. Se comprende tanto mejor que, ya en el Siglo de las Luces, Jacques Casanova, el famoso aventurero, haya podido matizar la expresión de su hilaridad en estos términos: «En mi vida me he reído tanto como al ver a don Quijote en tal aprieto para defenderse de los galeotes a los que su generosidad acababa de poner en libertad»[54]. Si se burla de la derrota del caballero, no por ello deja Casanova de considerar que ha sido incitado no por el deseo de imitar a sus modelos, sino por una generosidad —más exactamente «une grandeur d'âme»— que, pese a la connotacion irónica que aquí toma, confiere a su hazaña una dimensión completamente distinta. Así y todo, fueron los herederos del Romanticismo los que dieron el paso decisivo: indignados por unos errores y abusos cuya responsabilidad, según ellos, recayó fundamentalmente sobre los tres últimos Austrias, acabaron por reinterpretar a la luz de su propia disconformidad la hazaña de don Quijote, confiriéndole una trascendencia nueva. Esta reinterpretación, si se la radicaliza, resulta difícilmente compatible con las incoherencias que comete el caballero, así como con el desastre que conoce una vez cumplida su hazaña. Con todo, la finalidad a la que corresponde no contradice en absoluto la letra del texto, puesto que el narrador se abstiene de cualquier intervención en el relato. Mientras que las denominaciones negativas que se dan a los galeotes se deben exclusivamente a los guardas que los conducen, Cide Hamete, por su parte, se limita a llamarlos «desdichados» en el título que encabeza el capítulo: calificativo sumamente ambiguo que recogerá más adelante don Quijote, después de manifestar ante Sancho su sorpresa por la fuerza que se les hizo al condenarlos.

encaminada hacia lo que el autor llama una nueva economía del poder de castigar, ver Foucault, 1979, pp. 75-134.

[52] Braudel, 1966, vol. II, pp. 168-169 y 416-419.

[53] Aspecto recalcado en relación con el *Quijote* por Vilar, 1967.

[54] *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt écrites par lui-même*, citado por Bardon, 1931, p. 588.

Tanto vale decir que lo que se reivindica como un retorno al significado «primitivo» de la aventura procede también de unos supuestos no siempre declarados, pero que no por eso dejan de relacionarse con nuestra propia circunstancia, concurriendo, como tales, a definir el horizonte de expectativas en el que se sitúa ahora el episodio. En primer lugar, semejante reacción traduce, sin la menor duda, el recelo suscitado, hoy en día, por ciertas tendencias del pensamiento decimonónico; en especial la de reconstruir texto y contexto a partir de criterios puramente subjetivos. De ahí la legítima condena de unos anacronismos que ya no están de recibo entre quienes aspiran a un conocimiento científico del pasado. También revela una notable indiferencia hacia el valor testimonial del *Quijote*, tal como lo concibió el positivismo; una indiferencia que no sorprende en un momento en que las novelas han dejado de considerarse como otros tantos espejos de la época que las vio nacer. Se explica, al mismo tiempo, por la fascinación que ejerce sobre nosotros el doble discurso capcioso en el que van alternando galeotes y caballero, en detrimento de los aspectos propiamente referenciales del episodio: en otros términos, aquella «aventura de la palabra» que, al marcar el desajuste entre dichos y hechos, nos recuerda a su modo que no nos ha de engañar la aparente transparencia del lenguaje[55]. Por fin, al poner entre paréntesis la relación que don Quijote mantiene con su circunstancia y al encerrarlo en una mónada regida por los protocolos de lo burlesco, lleva el sello inconfundible de nuestra crisis de los valores. En un momento en que se van desmoronando las certidumbres en que el humanismo liberal arraigaba su fe en el progreso, en que justicia e injusticia llegan a veces a intercambiar sus referencias en el campo de las ideologías, el acatamiento al significado original, por no decir intencional, parece ser el último reducto frente a las aproximaciones, más o menos transitorias, que tienden a multiplicarse ante nuestros ojos. Resulta tentador, entonces, convertir este significado en un absoluto y, como antídoto a un puro hedonismo del texto, promover, a exclusión de cualquier otro enfoque, una arqueología del *Quijote* en la que vendría a asentarse, como si fuera una semblanza inalterable y definitiva, el perfil literario del ingenioso hidalgo.

Pues bien: esta retirada, aunque corresponda tanto con una preocupación por el alcance histórico de la obra, como con un momento

[55] Punto señalado por Casalduero, 1949, p. 112 y desarrollado luego por García-Posada, 1981.

esencial de su devenir, no puede por sí sola fundamentar una nueva hermeneútica del *Quijote.* Nacido del genio de Cervantes, el Caballero de la Triste Figura ha forjado su ser y existir a través de sus recepciones sucesivas. Poner en tela de juicio lo que pudo representar en distintas épocas constituye, desde luego, una empresa necesaria. Pero no se puede hacer caso omiso de los diferentes contextos en los que ha venido a insertarse, a no ser que se pretenda encerrarlo en el sepulcro de una significación irremediablemente conclusa. Tan poco reductible a cualquiera de las proyecciones que llegó a suscitar, como fragmentable entre las etapas de su trayectoria novelesca, don Quijote, en tanto que personaje literario, se ha convertido en aquella figura cuyo gesto, legítimo aunque subversivo, profundo aunque absurdo, necesario aunque ridículo, condensa para nuestro tiempo, cargado de todo lo que nos separa del Siglo de Oro, los espejismos de la realidad, las paradojas de la razón, las contradicciones de la historia. Claro que los condensa a costa suya, al compás de una risa que siempre conserva la primera y la última palabra. Pero una cosa es determinar lo que llegó a connotar esta risa para los primeros lectores del *Quijot*e, en función del acuerdo o del desacuerdo que pudo suscitar entre ellos[56], otra es aquilatar el valor que ha llegado a cobrar para nosotros, en un cruce de interpretaciones que trascienden el proceso dialéctico que las engendró.

Bien puede ser que Cervantes no intuyera este valor. Sin embargo, como observa atinadamente Alan S. Trueblood, hay ocasiones en que los sucesos del caballero suscitan, entre quienes los contemplan, una forma de risa que revela simpatía y calor humano[57]. Mejor aún: hasta en un episodio claramente burlesco, como el armamento en la venta, no se concede al escarnio la última palabra. Al final de la ceremonia, las dos mozas del partido que el hidalgo creyó ser doncellas observan un silencio y contestan con una humildad que marcan una actitud del todo opuesta a lo que pudo tomarse primero por incredulidad: una actitud que nos da a entender que algo en los testigos les ha conmovido de veras, algo que es como «un pronóstico de la comprensiva y respetuosa con que don Quijote será

[56] Iffland, 1999, observa una diferencia de perspectiva al respecto entre el *Quijote* de 1605 y la continuación espuria de Avellaneda; una diferencia que, a su modo de ver, confiere su pleno alcance al *Quijote* de 1615, en tanto que respuesta de Cervantes al apócrifo.

[57] Trueblood, 1988.

acogido mucho más tarde»[58]. Por otra parte, el nuevo significado que estas hazañas han venido a cobrar entre nosotros no ha de quedar necesariamente descalificado al no remitir a lo que pudo ser el propósito del autor; o, para recoger una acertada matización hecha por Edwin Williamson, al proceder de la *invención*, más que de la *intención* de Cervantes[59]. Algo que corrobora a su modo el que fue maestro de Close, Edward C. Riley, otro llorado amigo, al declarar que, por muy sugestivas que sean las observaciones de su discípulo, «es difícil apreciar, no obstante, la razón por la que esto debería anular nuestra percepción —o la de Cervantes— de los ideales válidos que translucen nítidamente en la loca conducta de don Quijote»[60]. En otros términos, aunque, en el día de hoy, el lector del *Quijote* no deje de reírse en más de una circunstancia, la fábula cervantina, marcada de su sello, ha llegado a organizarse, entre burlas y veras, como una polifonía de figuraciones significativas, desligadas de cualquier finalidad especulativa o docente: dicho de otro modo, como una auténtica mitología, en el cabal sentido de la palabra, independiente de cualquier reducción ideológica de cortas miras, siempre dispuesta, como metáfora de nuestra condición, a incluirse dentro de nuevos horizontes de expectativas. Quizás haya llegado la hora de restituir su pleno alcance a las burlas. Pero sería improcedente, por no decir absurdo, volver por sus fueros sin tener en cuenta las perspectivas abiertas por las hazañas de don Quijote en el transcurso de los siglos, ni reservar las que podrán abrise en lo porvenir[61].

[58] Trueblood, 1988, p. 82.

[59] Williamson, 1988.

[60] Riley, 1990, p. 166, n. 1.

[61] Este trabajo se deriva, mediante una amplia reelaboración, de un estudio anterior (Canavaggio, 1979-1980). Sobre los supuestos en que descansa, remitimos a Canavaggio, 2006, así como a Close, 2010.

EL DESTINO DEL LICENCIADO JUAN PÉREZ DE VIEDMA O CÓMO LA VIDA DE UN OIDOR SE HACE LITERATURA

Entre las múltiples trayectorias que se cruzan con la de don Quijote a lo largo de sus tres salidas, la del licenciado Juan Pérez de Viedma no parece haber llamado mucho la atención de la crítica[1]. Ello se debe, sin duda, a que la vida apacible que conoce este personaje episódico, una vez abandonado el hogar paterno y hasta su llegada a la venta de Juan Palomeque, queda fuera del ámbito de la ficción. Se separa en esto, por supuesto, de la de su hermano mayor, el capitán Ruy Pérez de Viedma, soldado en Lepanto, cautivo en Argel y, como tal, protagonista y narrador de una de las más logradas historias intercaladas del *Quijote*. Al hermano menor ni siquiera se le concede la oportunidad de darse a conocer al lector mediante un autorretrato, como hará, más adelante, don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán. Así y todo, su presencia, directa o indirecta, se observa en siete capítulos de la primera parte, por lo cual no deja de plantear un problema artístico: el de su incorporación a la trama de la novela. Dicho de otro modo, ¿cómo la vida prosaica de un oidor de justicia llega a hacerse poesía, y en qué medida lo consigue? Es ésta la cuestión que nos proponemos examinar aquí.

La primera mención de Juan Pérez de Viedma se reduce a lo que nos dice de él su hermano al iniciar el relato de sus aventuras, en el capítulo 39 de la primera parte: de los tres hijos entre los cuales su padre reparte su hacienda antes de despedirlos, resulta ser «el más discreto», puesto que «quería seguir la Iglesia o irse a acabar sus comenzados estudios a Salamanca» (I, 39, 495)[2]. A diferencia de los dos mayores, quienes eligen,

[1] Exceptuando a Zimic, 1998, pp. 175-185.

[2] Nuestras citas remiten a Cervantes, *Don Quijote dela Mancha*, ed. Rico. Damos cada vez entre paréntesis la referencia a las páginas de esta edición.

el uno el ejercicio de las armas, el otro la partida a las Indias, «llevando empleado la hacienda que le cupiese» (I, 39, 495), el menor no parece, de momento, haber escogido entre las letras divinas y las humanas y no se nos dice cuál fue su elección. Tampoco nos enteramos de cómo se llama. Tenemos que esperar el capítulo 42, una vez terminado el relato del capitán, para contemplar su llegada a la venta al cerrar de la noche. Sin embargo, no se nos dice entonces quién es. El efectismo de su aparición radica en las circunstancias en que se produce esta llegada un tanto aparatosa —la de un coche precedido de unos hombres a caballo— efectismo acrecentado por la pregunta que uno de estos hombres dirige a la ventera. A la huéspeda que le contesta que no hay posada para su amo, replica que cama no ha de faltar para el señor oidor; y como la ventera se turba al nombre de oidor y le ofrece entonces aposento, nos percatamos de que esta llegada no va a pasar desapercibida. De hecho, el oidor no tarda en salir del coche, mostrando el oficio y cargo que tiene por traer «ropa luenga con las mangas arrocadas» (I, 42, 541)[3]. Esta indumentaria, a la vez que revela su condición, le confiere en seguida una notable peculiaridad, puesto que el que la lleva no viste de camino como solían hacer los que iban de viaje. Es que, por orden real de 1579, los oficiales superiores de justicia tenían que vestir obligatoriamente y constantemente una toga larga y abierta, con las mangas arrocadas, o sea muy abultadas en la parte superior del brazo y ajustadas desde encima de los codos hasta la muñeca. La atención del lector se centra de esta manera en este personaje. Pero lo que le confiere mayor relieve es, sin la menor duda, la presencia a su lado de una doncella a la que trae de la mano, «al parecer de hasta diez y seis años, vestida de camino, tan bizarra, tan hermosa y tan gallarda, que a todos puso en admiración su vista» (I, 42, 541). Reacción compartida por don Quijote, quien integra en su mundo al oidor y a la que se supone ser su hija, dándoles la bienvenida a su estilo andantesco y celebrando, en nombre de las armas, la llegada a la venta de las letras, trayendo «por guía y adalid a la fermosura» (I, 42, 541).

Tan enfática acogida se recorta, pues, sobre el trasfondo del famoso discurso de las armas y las letras que, unos capítulos antes, el caballero

[3] Era el oidor un juez o magistrado de las Audiencias, nombrado por el rey, en cuyo nombre oía las partes y dictaba sentencias; como visitador velaba por la disciplina y reprimía la corrupción. Dependía del Consejo Real, que funcionaba como Tribunal Supremo (Cervantes, *Don Quijote dela Mancha*, ed. Rico, I, p. 541, n. 4).

ofreció de sobremesa a sus compañeros. Constituye, por decirlo así, una manera de epílogo que trasciende el debate sobre la preferencia que conviene dar a unas o a otras: si hemos de creer al ingenioso hidalgo, lo mismo que las armas (o sea el propio don Quijote —trajeron por guía y adalid a tres hermosas doncellas: Luscinda, Dorotea y Zoraida) las letras, en la persona del oidor, no les van a la zaga con la presencia de la gallarda y hermosa doña Clara. Se nos da a entender, de este modo que, entre «los inauditos sucesos de la venta», esta doncella pronto habrá de desempeñar un papel relevante. Ahora bien, no por ello el oidor pierde su protagonismo. En efecto, al intuir el capitán, con saltos en el corazón, que el recién llegado bien podría ser su hermano menor, recibe de uno de los criados una relación que, a la vez que confirma sus sospechas, nos da las señas de identidad del personaje: se trata del licenciado Juan Pérez de Viedma, procedente de un lugar de las montañas de León y proveído por oidor a las Indias en la Audiencia de Méjico, por lo cual se dirige a Sevilla donde se va a embarcar, en compañía de una hija de cuyo parto había muerto su madre. Último detalle que tiene su importancia: es un hombre que se ha quedado «muy rico, con el dote que con la hija se le quedó en casa» (I, 42, 543)[4].

El perfil que se nos da de este letrado de familia hidalga leonesa[5], viudo, rico, padre de una hija menor y proveído de un cargo y oficio en las Indias, no basta por sí solo para incorporarlo de pleno derecho a la ficción. Son las expectativas del capitán, al coincidir con su hermano al cabo de veintidós años de separación, las que van a renovar el interés del lector. No cabe duda de que la generosidad del oidor queda aquí resaltada con notable énfasis. Pero se acrecienta de esta forma el desfase entre su riqueza y la pobreza de su hermano mayor. De ahí los recelos de quien, hasta entonces, no era más, para nosotros, que un capitán cautivo y que ahora nos dice llamarse Ruy Pérez de Viedma. Es que el temor que experimenta nace de que no sabe si después de descubierto, su hermano, por verlo pobre, va a afrentarse o, al contrario, recibirle «con buenas entrañas» (I, 42, 543). Corresponde entonces al cura terciar en el asunto, haciéndose pasar por un cautivo que trabó amistad con el capitán en Constantinopla, y contando después su fuga de Argel con

[4] Sobre los recursos económicos de los letrados, marcados del sello de una notable heterogeneidad, Pelorson, 2008, pp. 261-336.

[5] Sobre el origen geográfico de los letrados, procedentes en su mayoría del norte de la península (Castilla la Vieja, Asturias y León, Navarra), ver Pelorson, 2008, pp. 119-122.

Zoraida, aunque fingiendo ignorar su paradero y desencadenando así las lágrimas del licenciado. Peripecia un tanto convencional, pero que nos permite apreciar, en las «buenas entrañas» del oidor[6], un aspecto de su personalidad confirmado acto seguido por el reencuentro conmovedor de los dos hermanos: para decirlo con palabras del cura, «el valor y prudencia que en su buen parecer» se descubría (I, 42, 543), cualidades que resultan de suma importancia para el desarrollo ulterior del episodio.

De haber concluido los sucesos de la venta con este mutuo reconocimiento, el licenciado Juan Pérez de Viedma hubiera desaparecido del escenario. Es, por lo menos, lo que parece inferirse de su determinación, concertada, claro está, con su hermano: irse con él a Sevilla y avisar

> a su padre de su hallazgo y libertad, para que, como pudiese, viniese a hallarse en las bodas y bautismo de Zoraida, por no serle posible dejar el camino que llevaba, a causa de traer nuevas que de allí a un mes partía flota de Sevilla a la Nueva España, y fuérale de grande incomodidad perder el viaje. (I, 42, 547)

El feliz desenlace de la aventura del Cautivo necesita, pues, compaginarse con las obligaciones que el oidor tiene que cumplir terminantemente (puesto que la flota con destino a Veracruz partía una vez al año, en otoño), una vez celebrados dos actos trascendentales de los que se limitará a ser mero testigo.

Pero sería hacer caso omiso de la suerte reservada a su hija, doña Clara, cuya aparición en la venta, pocas horas antes, despertó la admiración de los circunstantes. Doña Clara, en efecto, se convierte en protagonista de unos amores compartidos y contrariados a la vez, materia del penúltimo de los seis cuentos episódicos de la primera parte de la novela[7]. Reducida a su núcleo esencial, la historia de estos amores se articula entre dos secuencias sucesivas, repartidas entre los capítulos 43 y 44. La primera empieza al final del capítulo 42, poco después del momento en

[6] Especialmente cuando comunica al cura que el menor de sus dos hermanos «está en el Pirú, tan rico, que con lo que ha enviado a mi padre y a mí ha satisfecho bien la parte que él se llevó, y aun dado a las manos de mi padre con que poder hartar su liberalidad natural». Y añade: «y yo ansimesmo he podido con más decencia y autoridad tratarme en mis estudios y llegar al puesto en que me veo» (I, 42, 545).

[7] Sobre esta novela intercalada, cabe señalar, además del citado estudio de Zimic, Casalduero, 1949, pp. 171-181; Williamson, 1982; Moner, 1986, pp. 41-42 y Canavaggio, 2005.

que los huéspedes de la venta se recogen para descansar durante lo que les queda de noche. Rompe entonces el silencio una voz «tan entonada y tan buena, que obligó a que todas le prestasen atento oído» (I, 42, 547). En el aposento donde están juntas Dorotea y Clara, aquélla despierta a ésta, «moviéndola a una y otra parte» (I, 43, 549). Soñolienta, Clara no entiende al principio lo que Dorotea le quiere decir; «pero apenas hubo oído dos versos que el que cantaba iba prosiguiendo, cuando le tomó un temblor tan estraño como si de algún grave accidente de cuartana estuviera enferma» (I, 43, 549). Reacción insólita, por cierto, que se debe a que «ese desdichado músico» es en realidad un «señor de lugares» y, añade Clara, «el que le tiene en mi alma, con tanta seguridad, que si él no quiere dejalle, no le será quitado eternamente» (I, 43, 549). Dorotea le pide que se declare más, explicando «lo que es lo que decís de alma y lugares y de este músico cuya voz tan inquieta os tiene». No obstante, pronto le impone silencio para poder escuchar otro cantar que torna con «nuevos versos y nuevo tono» (I, 43, 550).

Concluida la canción, los nuevos sollozos de Clara suspenden otra vez la curiosidad del lector. Así se crean las condiciones óptimas para que ésta nos cuente sus amores con el hijo único de un caballero natural de Aragón, señor de vasallos, que vivía hasta hace poco en la Corte, frontero de la casa del padre de la narradora. Así y todo, seguimos sin saber cómo se llaman este hijo y su padre. Tampoco se nos dice en qué ocasión vino a enamorarse de Clara, puesto que, si hemos de creerla, no sabe si en la iglesia o en otra parte. Si Clara no lo sabe, es, sencillamente, por su recato y su honestidad. En cambio, sí reparó en las señas y lágrimas que le prodigaba su vecino desde su casa. Otras tantas muestras de un amor pronto correspondido, como lo confiesa llanamente la muchacha: «que yo le hube de creer, y aun querer, sin saber lo que me quería» (I, 43, 551). Estas dudas pronto se disiparon en cuanto el mozo, entre las señas que le hacía, se puso a juntar su mano con la otra, dándole a entender que se casaría con ella. Pero Clara no sabía cómo contestar a semejantes señas, si no es alzar un poco el lienzo o la celosía, en ausencia de su padre, y dejarse ver toda, «de lo que él hacía tanta fiesta, que daba señales de volverse loco» (I, 43, 551). Ahora bien, por haber quedado huérfana al nacer, no pudo confiarse a su madre, como solían hacer las muchachas enamoradas de las jarchas. En cuanto a comunicarse por cartas o valerse de los servicios de una criada, como hicieron Dorotea o Camila, su honestidad siempre se lo prohibió.

Desafortunadamente, este intercambio mudo terminó con la partida de Clara en compañía de su padre. Pero, una vez emprendido el camino hacia Sevilla, esta peripecia, que parecía desembocar en un final trunco, va a recibir nuevo impulso con la súbita reaparición, a los dos días, del hijo del señor de lugares en hábito de mozo de mulas. Disfraz del todo novelesco, sin duda, pero con el riesgo de que quien lo viste tan «al natural» despierte las sospechas del oidor. Dorotea, hasta entonces callada, se ofrece a encaminar los negocios de la muchacha hacia un fin feliz, aunque sin indicar los medios de que dispone para conseguirlo. De ahí el grito de Clara, enfrentada a una realidad ineludible, a saber la desigualdad entre los dos vecinos: un hidalgo leonés, letrado por Salamanca, por un lado y, por otro, un señor de Aragón, tan principal y tan rico que su hijo ni siquiera podría tener a su amante por criada, lo cual nos permite comprender por qué no pudo haber trato entre las dos familias, a pesar de su vecindad. Cabe recordar, en efecto, que los señores de lugares o de vasallos formaban una categoría más alta que la de la hidalguía, y que normalmente iban acompañados de buena posición económica, gracias a la cual a menudo esta categoría se había adquirido.

Se suspende la historia de doña Clara, a consecuencia de la burla que padece don Quijote por parte de Maritornes y la hija del ventero, quedando de pie sobre Rocinante y atado de la muñeca al cerrojo de la puerta del pajar. Así pues, hay que esperar el capítulo siguiente para que se inicie su segunda secuencia, la del hallazgo de don Luis en el pajar de la venta por los criados de su padre. La negativa del supuesto mozo de mulas, que no quiere volver con ellos a su hogar madrileño, determina un momento de tensión que se suspende con la llegada de los huéspedes. En torno al muchacho se van agrupando, uno tras otro, todos los hombres y, entre ellos, el oidor cuya intervención va a dar nuevo sesgo a la acción. Como vecino del padre de don Luis, no sólo es reconocido por uno de los criados que le informa de lo sucedido, sino que se vuelve hacia el mozo, lo mira más atentamente y, abrazándole, le dirige la palabra: «¿Qué niñerías son estas, señor don Luis —le dice— o qué causas tan poderosas, que os hayan movido a venir desta manera, y en este traje, que dice tan mal con la calidad vuestra?» (I, 44, 564). Aunque sea una persona mayor a la que sorprenden estas «niñerías», no deja por ello de hablar con el debido respeto al hijo de un señor de lugares. Además, se muestra a la vez cariñoso y comprensivo ante las «poderosas causas» que pudieron originarlas. No hace falta más para que la porfía de

don Luis se resuelva en un silencio cargado de lágrimas mal reprimidas, como preámbulo a una entrevista que no se relata acto seguido, debido a un nuevo incidente que padece esta vez el ventero por culpa de unos huéspedes que quisieron irse sin pagar.

Para reanudar el cuento, el narrador convida a su lector a que ambos se vuelvan atrás «cincuenta pasos» (I, 44, 566). Esta vez, los dos interlocutores se quedan a solas, centrándose la atención en la actitud del muchacho ante el oidor, «asiéndole fuertemente de las manos [...] y derramando lágrimas en grande abundancia» (I, 44. 566). Ahora bien, la relación que le ofrece de sus amores no se limita a confirmar lo que declaró la doncella momentos antes. En primer lugar, es de notar de qué modo aclara las «poderosas causas que le movieron». Para decirlo con sus propias palabras,

> desde el punto que quiso el cielo y facilitó nuestra vecindad que yo viese a mi señora doña Clara, hija vuestra y señora mía, desde aquel instante la hice dueño de mi voluntad; y si la vuestra, verdadero señor y padre mío, no lo impide, en este mesmo día ha de ser mi esposa (I, 44. 566).

Así pues, además de supeditar a un designio providencial las circunstancias que le llevaron a contemplar a su vecina y enamorarse de ella, invierte literalmente los términos de su relación con Clara y su padre. Como ya vimos, la niña ni siquiera se creía digna de ser criada del hijo de un señor de lugares. En cambio, él dice arrodillarse ante la que considera como su señora, en tanto que ase de las manos a un hombre al que llama «verdadero señor y padre mío». La riqueza y nobleza de sus padres y el ser él su único heredero vienen a ser las razones que aduce para tratar de conseguir el visto bueno del oidor. Mientras doña Clara no hacía más que contar sus amores a Dorotea, sin encontrar salida al callejón en que se veía metida, don Luis pone su salvación en manos de su interlocutor. No se le escapa el obstáculo que se le pone delante: el que su padre, llevado de otros designios suyos, no gustase de este bien que él supo buscarse. No obstante, no quiere darse por vencido: «más fuerza tiene el tiempo para deshacer y mudar las cosas que las humanas voluntades» (I, 44, 567). El porvenir al que se refiere aquí don Luis no puede ser más borroso. Pero su efecto inmediato es poner al oidor en confusión. Dicho de otro modo, el «negocio» invocado por don Luis para no volver a casa con los criados de su padre pasa a ser el «negocio» del padre de doña Clara, un negocio que éste no sabe cómo concluir

ante la perspectiva de un matrimonio que, aunque no corresponda a la condición de su hija, no dejaría de estarle muy bien. De esta manera, el caso de amor protagonizado por los dos jóvenes se convierte en un caso de honor, el que plantea un casamiento desigual entre dos seres que no pertenecen al mismo mundo, a pesar de ser vecinos en la Villa y Corte. Las perspectivas que abre a nuestro oídor el deseo expresado por don Luis, ilustran el proceso de aristocratización que caracteriza el mundo de los letrados a partir del reinado de Felipe III[8]. Pero, de momento, este deseo no pasa de ser una apuesta, y ésta requiere, para ser ganada, el acuerdo del señor de lugares, sin que le sea posible al licenciado saber, de momento, si va a contar con este acuerdo.

Mientras tanto, Sancho vuelve a asomar al escenario, con motivo del gracioso debate que se entabla sobre la bacía que don Quijote, en el capítulo 21, dijo ser yelmo de Mambrino y que el barbero que la perdió reconoce como suya. Este debate, cabe notarlo, es alimentado por casi todos los huéspedes de la venta: aprovechan esta oportunidad que se les ofrece de divertirse, sin excluir a don Fernando, a Cardenio y al cura, a despecho de su respectiva condición. En cuanto al oidor, hubiera ayudado a la burla por su parte, «si no estuviera tan pensativo con el negocio de don Luis» (I, 45, 571). Así, pues, su peculiar actitud no obedece a un decoro meramente externo, sino que se conforma con la lógica interna que la rige desde el comienzo: «Pero las veras de lo que pensaba le tenían tan suspenso, que poco o nada atendía a aquellos donaires» (I, 45, 571). Permanece, pues, al margen de la pendencia nacida de la intervención de los cuadrilleros de la Santa Hermandad, limitándose a ser mero testigo de los gritos, mojicones y palos que desencadena[9]. Si acaba recobrando cierto protagonismo, se lo debe a don Quijote, cuando éste consigue poner fin a «este caos, máquina y laberinto de cosas» (I, 45, 575). Viendo en esta pendencia un traslado de la discordia del campo de Agramante, el caballero, en efecto, pide al cura que sirva de rey Agramante y al oidor de rey Sobrino para restablecer las paces; y así es como, a persuasión de los dos, todos quedan puestos en sosiego y hechos amigos.

[8] Punto destacado por Pelorson, 2008, pp. 471-518.

[9] Los cuales implican a la casi totalidad de los huéspedes de la venta, menos don Quijote, el cura y el oidor, sin excluir al propio don Luis, «a quien un criado suyo se atrevió a asirle del brazo porque no se fuese», y que «le dio una puñada que le bañó los dientes en sangre» (I, 45, p. 575).

Puesto que de la decisión del señor de lugares depende el destino de los dos muchachos ¿de qué argumentos puede valerse el oidor para conseguir un matrimonio que le estaría bien a su hija, no sólo desde un punto de vista sentimental, sino para subir de mediano a más alto estado? Además de ser hidalgo, requisito imprescindible, su origen leonés, su calidad de letrado, proveído de un cargo honroso, y la riqueza que heredó de su esposa. Se confirma de este modo, en el ámbito de una ficción novelesca, un hecho que, en la época de Felipe III, se observa más de una vez en el mundo de los letrados : el papel del matrimonio como forma de inversión económica y de ascenso social[10]. Pero estas aspiraciones no se compaginan con los deseos del padre de don Luis, «del cual sabía que pretendía hacer de título a su hijo» (I, 44, 567). Obtener para el muchacho un título nobiliario, haciéndolo pasar de caballero a titulado y acceder de este modo a la alta aristocracia, éste es el designio al que aludió don Luis, añadiendo, como ya vimos, que más fuerza tenía el tiempo para deshacer las cosas que las humanas voluntades. Pero al oidor le resulta imposible volver a la Villa y Corte en compañía de los dos amantes, con el fin de hablar con el padre del muchacho. Para poner su negocio a prueba del tiempo, no le queda más salida, entonces, que acudir a los consejos de Cardenio y del cura y a la intervención del marqués, hermano de don Fernando: «En fin fue acordado que don Fernando dijese a los criados de don Luis quién él era y como era su gusto que don Luis se fuese con él al Andalucía, donde de su hermano el marqués sería estimado como el valor de don Luis merecía» (I, 45, 576).

La determinación de don Fernando no se parece al impulso que le llevó a engañar a Dorotea después de gozarla. Quien se ofrece ahora como tercero no es únicamente, como lo fue siempre, hijo de un duque y hermano de un marqués: es un seductor arrepentido que, después de pedir perdón a su amada, se ha comprometido definitivamente a guardarle la fe que le prometió. No extraña, por consiguiente, que los criados de don Luis se conformen con lo que les proponen el oidor y don Fernando:

> Como ya la buena suerte y mejor fortuna había comenzado a romper lanzas y a facilitar dificultades en favor de los amantes de la venta y de los valientes della, quiso llevarlo a cabo y dar a todo felice suceso, porque los criados se contentaron de cuanto don Luis quería: de que recibió tanto

[10] Punto examinado por Pelorson, 2008, pp. 307-310.

contento doña Clara, que ninguno en aquella sazón la mirara al rostro que no conociere el regocijo de su alma (I, 46, 581).

En el caso de los dos jóvenes amantes, el «feliz suceso» no se constituye como un final orgánico, a pesar del contento que recibe de este acuerdo doña Clara, y no tenemos más remedio que esperar a que don Fernando cumpla la promesa que hace al cura al despedirse de él : escribirle para avisarle de «todo aquello que él viese que podría darle gusto, así de su casamiento como del bautismo de Zoraida, y suceso de don Luis, y vuelta de Luscinda a su casa» (I, 47, 593). Del visto bueno del señor de lugares, depende, a fin de cuentas, hacer coincidir amor e interés para que el cura —y el lector— puedan gustar del «suceso» de don Luis. Nunca se nos dirá si dio o no su acuerdo; pero, en el momento en que se separan los protagonistas, todo parece excluir una negativa que vendría a provocar un cambio infausto. Mientras tanto, el licenciado Juan Pérez de Viedma se despide definitivamente de nosotros, saliendo de «lo universal poético» para reintegrar «lo particular histórico». Si su vida llegó a hacerse poesía en el espacio de unos cuantos capítulos, ya vimos cómo su hermano, primero, y su hija, después, fueron los artífices de esta transformación. Pero no por ello cabe desdeñar las modalidades de su propia intervención en la fábula: no sólo por contribuir al feliz desenlace de las aventuras del cautivo, sino por hacer que la historia de los amores de doña Clara se suspenda en un clima de felicidad compartida, convencernos de la posibilidad de un final esperanzador y, sobre todo, convertir esta esperanza en una solución artísticamente válida.

EL DESEO FRUSTRADO DE SANCHO PANZA

Desde el momento en que psicólogos, psicoanalistas y psiquiatras han orientado sus investigaciones hacia los textos cervantinos, sometiéndolos a unas lecturas en clave, el personaje de don Quijote se ha convertido en banco de prueba de este tipo de lectura. Iniciado por Helen Deutsch, poco antes de la Segunda Guerra Mundial, tal género de aproximación se ha diversificado a partir de las hipótesis desarrolladas, entre otros, por René Girard, Marthe Robert, Louis Combet, Caroll Johnson, Ruth El Saffar y Diana de Armas Wilson[1]. En cambio no parece que Sancho Panza haya despertado, desde esta perspectiva, tanto interés como su amo. Puede ser que ello se deba, al menos en parte, a que Sancho, contemplado desde un enfoque propiamente freudiano, se nos aparece, según Helen Deutsch, como «la partie clivée de don Quichotte»[2]. En tanto que caso de alienación provocada, ya que sueña con gobernar la ínsula que le ha sido prometida, cree en la misión que se ha impartido el ingenioso hidalgo. Echa de esta manera un puente entre locura y realidad, y esto aun cuando piense sacar un provecho concreto del gobierno que le espera. En este sentido, es a la vez antítesis y complemento del caballero.

A decir verdad, esta relativa marginación de Sancho hace caso omiso de uno de los rasgos diferenciadores que contribuyen a distinguir la Segunda parte del *Quijote* de la Primera: la creciente autonomía que va cobrando el escudero con respecto a su amo[3]. Durante los episodios

[1] Ver Girard, 1961; Robert, 1963 y 1972; Combet, 1980; Johnson, 1988; El Saffar y De Armas Wilson, 1993. A Mariarosa Scaramuzza Vidoni debemos una exposición de conjunto de estas aproximaciones (Scaramuzza Vidoni, 2002).

[2] Deutsch, 1970.

[3] Aspecto recalcado en Urbina, 1991.

que corresponden a la primera salida de la pareja, después del regreso del ingenioso hidalgo de la venta donde fue armado caballero, Sancho se impone ya como figura de pleno derecho, en tanto que «uno de los principales *presonajes*» de la historia, como se lo dirá a su amo, al traerle la noticia de que ésta ha sido publicada[4]. No obstante, no se separa nunca de don Quijote, salvo en el momento en que éste, antes de iniciar su penitencia en Sierra Morena, lo despacha al Toboso con una carta de amores destinada a Dulcinea. Como se sabe, Sancho no cumple su embajada y, al volver al lugar donde le estaba esperando su amo, la manera como trata de contestar a sus preguntas, ocultando su desliz, nos da la plena medida de su confusión. En cambio, durante los sucesos que corresponden a la Segunda parte, se ve cómo el escudero va tomando cada vez mayor iniciativa: no sólo en momentos claves como el supuesto encantamiento de Dulcinea, la estancia en casa de los Duques o el gobierno de Barataria, sino desde los mismos preliminares de estas nuevas aventuras.

Un primer botón de muestra lo constituyen las reacciones respectivas de amo y servidor ante la noticia que les trae Sansón, de que corre por el mundo aquella historia escrita por Cide Hamete Benengeli. Pero no menos significativa es la entrevista que mantienen poco después, nacida de un deseo que Sancho, no sin vacilaciones, se resuelve a comunicar a don Quijote: en vez de servirle a mercedes, como fue el caso hasta entonces, quiere que le dé en adelante un salario fijo. Como era de esperar, don Quijote no le concede lo que le pide, sin que por ello Sancho deje de compartir otra vez sus andanzas. De haber contestado a las expectativas de Sancho, don Quijote no sólo hubiera establecido una nueva relación con él, sino que, a buen seguro, sus empresas se hubieran recortado sobre otro trasfondo, el de los valores de una Edad de Hierro que el ingenioso hidalgo hubiera tenido que incorporar a su propio mundo, a despecho de los ideales de aquella caballería andante a la que aspiraba a resucitar. ¿Cómo se las arregla, entonces, para contravenir al deseo de su servidor sin renunciar por ello a su compañía? Es precisamente lo que se deduce de esta entrevista, que ocupa la mayor parte del capítulo 7 de la Segunda parte, titulado «De lo que pasó don Quijote con su escudero, con otros sucesos famosísimos». Una entrevista en la cual, a pesar de encontrarse en una circunstancia totalmente insólita,

[4] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. Rico), II, 3, vol. I, p. 708 (en adelante *Don Quijote*).

tanto don Quijote como Sancho se revelan fieles a sí mismos, en perfecta conformidad con su respectivo decoro.

Cabe recordar, ante todo, que Sancho no introduce llanamente su petición, ya que tiene que comunicar a su amo el acuerdo a que ha llegado con su mujer, en una conversación previa, para que ésta le permita salir por segunda vez. Impulsado por Teresa, pero receloso ante la reacción de su amo, prefiere proceder por rodeos. Haciendo hincapié en esta conversación, aunque sin llegar a precisar cuál fue el tema que comentó con su esposa, pronto se desliza por la pendiente de los refranes que ésta acaba de soltar, como para postergar lo más posible la hora de la verdad:

> Teresa dice —dijo Sancho— que ate bien mi dedo con vuestra merced, y que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues más vale un toma que dos te daré. Y yo digo que el consejo de la mujer es poco, y que el que no le toma es loco[5].

A pesar del miedo que tiene y que le hace hablar por rodeos, Sancho da a entender aquí algo de lo que le lleva a dirigirse a don Quijote. No sólo quiere asegurarse en el trato que hace con su amo, atando bien su dedo con él, sino que, según dice, más respeto merecen los escritos (o «cartas») que las palabras (aun cuando las digan «barbas») —o sea que más importa un contrato que una promesa. De ahí el que termine declarando que un toma vale más que dos te daré. Además, el que lo diga movido por Teresa se infiere de que «quien destaja no baraja»: en otros términos, uno solo no debe decidirlo todo y, puesto que la mujer da consejos pocas veces o en pocos asuntos —así se ha de entender el primer segmento del último refrán— el que no lo toma es loco. A don Quijote, que no se satisface de este modo de expresarse, animándole a que diga las cosas a las claras, en vez de limitarse a «hablar de perlas», Sancho contesta cambiando de registro: dejando de traer los refranes de su mujer, se pone a ensartar unas sentencias trilladas, según las cuales es el caso que «todos estamos sujetos a la muerte, y que hoy somos y mañana no, y que tan presto se va el cordero como el carnero, y que nadie puede prometerse en este mundo más horas de vida que las que Dios quisiere darle»[6]. De esta manera, el deseo que le mueve, al mismo tiempo que se oculta detrás de esta sabiduría heredada, deja de remitir

[5] *Don Quijote*, II, 7, p. 741.
[6] *Don Quijote*, II, 7, p. 742.

a una situación individual, la de un labrador que quiere establecer una nueva forma de contrato con su amo: cobra una trascendencia universal, aun antes de que don Quijote consiga percatarse del todo de lo que le pide Sancho, ya que le confiesa no saber adónde va a parar.

En cuanto se decide a declarar lo que desea, Sancho acude a un concepto nuevo, con respecto a los criterios que estableció don Quijote al llevarlo por primera vez consigo:

> Voy a parar —le dice— en que vuesa merced me señale salario conocido de lo que me ha de dar cada mes en tiempo que le sirviere, y que el tal salario se me pague de su hacienda; que no quiero estar a mercedes, que llegan tarde, o mal, o nunca; con lo mío me ayude Dios. En fin, yo quiero saber lo que gano, poco o mucho que sea[7].

No es la primera vez que se mete por esta senda. Ya en la Primera parte, al final de la aventura de los batanes, dijo a su amo que, «por si acaso no llegase el tiempo de las mercedes y fuese necesario acudir al de los salarios», quería saber «cuánto ganaba un escudero de un caballero andante en aquellos tiempos, y si se concertaban por meses, o por días, como peones de albañir»[8]. Pero, en aquel momento, don Quijote, tras decirle que pensaba que jamás los tales escuderos estuvieron a salario, sino a merced, sorteó el escollo. Le declaró primero que lo había señalado en el testamento cerrado que dejó en su casa y, más adelante, una vez en Sierra Morena, le dio, además de los cien escudos hallados en la maletilla abandonada por Cardenio, tres de los cinco pollinos de su casa, mediante una libranza que le entregó junto con la carta destinada a Dulcinea[9]. Ahora bien, en esta nueva entrevista donde reincide en su petición, no por ello Sancho deja de ser Sancho. En primer lugar, aunque pide a su amo que le señale salario conocido y quiere saber lo que va a ganar, no se atreve a fijarle cantidad. Además, no se le olvida la ínsula que le prometió, en el capítulo 7 de la Primera Parte, al tomar por primera vez el camino de las aventuras. Así que, aun cuando declare que no cree ni espera que la consiga, no quiere que el salario que podría cobrar en adelante, caso de sucederle semejante ventura, anule el pro-

[7] *Don Quijote*, II, 7, p. 742.

[8] *Don Quijote*, I, 20, p. 242. En el *Guzmán de Alfarache* (I, III, 7) se nos da una impresionante relación de las miserias del servicio a mercedes, aunque en una circunstancia del todo distinta: la estancia de Guzmán en Roma, al servicio del cardenal.

[9] *Don Quijote*, I, 23, p. 275, y I, 25, p. 314.

vecho que piensa sacar del gobierno con que sigue soñando. Así, pues, como quiere salir ganando por ambos lados, le pide que la renta de la tal ínsula se descuente de su salario «gata por cantidad». Comete entonces una de sus conocidas prevaricaciones idiomáticas, sustituyendo *rata* por *gata*, en una expresión que significa «a prorrata» o «a proporción». Pero, además, invierte el orden normal de las cosas, al colocar su salario, en la escala de sus ingresos, muy por encima de la renta que llegaría a cobrar en tanto que gobernador[10].

La respuesta que recibe de don Quijote no es la de un enajenado o de un loco furioso. Está en plena conformidad con la manera con que el caballero ha escuchado, callado, las razones de su escudero. No sólo la atención que le ha prestado, sino, también, su propia familiaridad con el refranero hace que se muestre capaz de penetrar lo último de sus pensamientos. No obstante, lo mismo que Sancho sigue siendo Sancho, don Quijote sigue siendo don Quijote más que nunca. En efecto, después de dar entender a su escudero que hubo de decir *gata* por *rata*[11], le contesta de acuerdo con su propio sistema de referencias, el que le proporcionan sus lecturas predilectas. Pues bien: en ninguno de los libros de caballerías, ya que dice haberlos leído todos o los más, ha encontrado ejemplo que le mostrase qué es lo que los escuderos solían ganar cada mes o cada año, y no se le acuerda haber leído que ningún caballero andante haya señalado conocido salario a su escudero:

> Sólo sé que todos servían a merced, y que cuando menos se lo pensaban, si a sus señores les había corrido bien la suerte, se hallaban premiados con una ínsula, o con otra cosa equivalente, y, por lo menos, quedaban con título o señoría[12].

Aunque no aduce ninguna cita para acreditar sus dichos, el recuerdo que conserva de estos libros, a pesar de haber sido quemados o, como cree, llevados por algún maligno encantador, este recuerdo, pues, le permite oponer su propio criterio al concepto de Sancho: el de un servicio a mercedes. Criterio disparatado, aunque ortodoxo: no sólo por

[10] *Don Quijote*, II, 7, p. 742.

[11] Al decirle que a las veces tan buena suele ser una gata como una rata, don Quijote, con cierta socarronería, aprovecha la idea de latrocinio que lleva implícitamente «gata», recordando a Sancho el botín obtenido en Sierra Morena, muy superior, por cierto, al salario que el escudero podría haber cobrado.

[12] *Don Quijote*, II, 7, p. 743.

ser totalmente anacrónico, sino porque no cabe imaginar que Sancho pueda recibir ínsula, título o señorío cuando menos lo pensara[13]. Así y todo, este desfase no impide que Sancho, además de compartir con su amo la convicción de que ha de llegar el día en que reciba tal ínsula, comprenda perfectamente la triste suerte que vendría a conocer, caso de persistir en su demanda: quedarse en su aldea. Y si lo comprende sin lugar a dudas, es porque precisamente don Quijote, al mismo tiempo que vuelve a tratarle de *vos*, recordándole de esta forma que es su criado, se vale a su vez de refranes, arrojándolos como llovidos para mejor asentar sus argumentos:

> Así que, Sancho mío, volveos a vuestra casa, y declarad a vuestra Teresa mi intención, y si ella guste y vos gustáredes de estar a merced conmigo, *bene quidem*; y si no, tan amigos como de antes; que si al palomar no le falta cebo, no le faltarán palomas. Y advertid, hijo, que más vale buena esperanza que ruin posesión, y buena queja que mala paga[14].

Quedarse en su casa, con su mujer y sus hijos, implicaría, para Sancho, no salir nunca de su humilde condición, dejar de compartir las aventuras del caballero y abandonar para siempre el sueño del famoso gobierno. Perspectiva inminente, ya que Sancho ve como muy posible lo que don Qujiote añade a renglón seguido, caso de persistir en su demanda: que no le faltarán escuderos más obedientes, más solícitos, no tan empachados ni habladores, al estilo de Gandalín, el escudero de Amadís de Gaula, de quien el suyo no es sino la contrafigura; unos escuderos cuya figura ejemplar parece a punto de encarnarse en la persona de Sansón Carrasco, al que el ama llamó momentos antes, con el fin de convencer a don Quijote de no volver a salir en busca de aventuras. En efecto, el bachiller socarrón aparece entonces y, en contra de lo que le pidió el ama, se declara dispuesto a sustituir a Sancho con creces. No sorprende, por lo tanto, que Sancho se resigne a seguir sirviendo a mercedes a su amo.

Así y todo, vendrá más adelante un momento en que el escudero reincida con el tema: después de la representación del retablo de maese Pedro. Cuando don Quijote tiene mal suceso con la aventura del rebuzno, retirándose ante la amenaza de ballestas y arcabuces, Sancho, al que dejó maltrecho por los palos, piensa abandonarlo y volverse a su casa.

[13] Ver Alonso Olea, 1993.
[14] *Don Quijote*, II, 7, p. 743.

El ingenioso hidalgo acepta entonces su propuesta y ambos se ponen a hacer cuentas, tratando sobre precios, costes y salarios[15]. Sólo que, como contestación a una pregunta de su amo, Sancho pretende haber servido veinte años desde que salieron por primera vez en busca de aventuras, afirmación que desencadena la ira del caballero y hace que su servidor se retracte y le pida perdón. Habrá que esperar el encuentro con los Duques para que se dé nuevo sesgo a la historia: no sólo por suspender la partida de Sancho e incorporar episodios en los que se afirme su capacidad de iniciativa, sino por marcar un paso decisivo hacia una nueva percepción, por parte suya, de la relación que lo une con su amo. Durante su entrevista con la Duquesa, ésta pretende convencerle de que bien podría perder el gobierno que acaba de darle su marido, por ir atenido, desde su primera salida, a las vanas promesas de un loco: «siendo esto así, como lo es —declara en tono de burla, como dirigiéndose a sí misma— mal contado te será, señora duquesa, si al tal Sancho le das ínsula que gobierne; porque el que no sabe gobernarse a sí mismo, ¿cómo sabrá gobernar a otros?»[16]. Pero Sancho no se desanima, sino que le contesta de una forma admirable:

> Par Dios, señora […] que ese escrúpulo viene con parto derecho; pero dígale vuesa merced que hable claro, o como quisiere, que yo conozco que dice verdad, que si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero ésta fue mi suerte, y ésta es mi malandanza: no puedo más, seguirle tengo; somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos y, sobre todo, yo soy fiel, y así es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón. Y si vuestra altanería no quisiere que se me dé el prometido gobierno, de menos me hizo Dios, y podría ser que el no dármele redundase en pro de mi conciencia, que, maguera tonto, se me entiende aquel refrán de «por su mal le nacieron las alas a la hormiga»; y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo, que no Sancho gobernador[17].

Con estas palabras, Sancho saca en el momento más oportuno una lección verdaderamente ejemplar de la negativa que recibió de don Quijote al principio de la Segunda parte, separándose, una vez más, de su *alter ego* de la continuación de Avellaneda, a quien su amo, al contra-

[15] *Don Quijote*, II, 28, pp. 944-947.
[16] *Don Quijote*, II, 33, p. 989.
[17] *Don Quijote*, II, 33, p. 989.

rio, asigna el salario que le pide, pagándole cada mes su trabajo[18]. Aun cuando siga siendo el escudero gracioso que luce sus donaires, habladurías y simplezas en la corte de sus huéspedes, estas gracias se unen, sin la menor discordancia, con una buena fe, una fidelidad, una lucidez y una modestia que trascienden la frustración que pudo valerle, en otro momento, un deseo no cumplido.

Finalmente, quien tenga la última palabra en este asunto será don Quijote en el momento de dictar su testamento:

> Iten, es mi voluntad que de ciertos dineros que Sancho Panza, a quien en mi locura hice mi escudero, tiene, porque ha habido entre él y yo ciertas cuentas, y dares y tomares, quiero que no se le haga cargo dellos ni se le pida cuenta alguna, sino que si sobrare alguno después de haberse pagado de lo que le debo, el restante sea suyo, que será bien poco, y buen provecho le haga; y si, como estando loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de un reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece[19].

Como se echa de ver, ya no se habla de salario en esta manda, ni tampoco de mercedes, sino que el escudero pasa a ser ahora uno de los herederos de su amo. Sólo que a consecuencia de este alarde de generosidad, Sancho, sin desisitir de su lealtad y buena fe, manifiesta un regocijo que no deja de desentonar con el alboroto nacido de la agonía de don Quijote, «que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto»[20]. Prueba de que, si bien el deseo de Sancho se ha visto cumplido, ha sido a última hora y a costa de una renuncia definitiva a los valores de la andante caballería.

[18] Fernández de Avellaneda, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de L. Gómez Canseco, p. 241.

[19] *Don Quijote*, II, 74, p. 1332.

[20] *Don Quijote*, II, 33, p. 1334.

DON QUIJOTE, VENCEDOR DEL CABALLERO DE LOS ESPEJOS: EL EPÍLOGO DE UN TRIUNFO POR ESCARNIO

El combate de don Quijote contra el Caballero del Bosque —o de los Espejos— abarca, como es sabido, los capítulos XII a XV de la Segunda parte de la novela. Este episodio ha suscitado hasta la fecha observaciones de interés, aunque generalmente dispersas: además de las páginas que le han consagrado, entre otros, Américo Castro, Joaquín Casalduero, Martín de Riquer, Juan Bautista Avalle-Arce, Randolph D. Pope, Jill Syverson-Stork, Michel Moner y James Iffland[1], se ha merecido especial atención por parte de Helena Percas de Ponseti, Luis A. Murillo, Eduardo Urbina y Salvador J. Fajardo[2]. Ahora bien, aunque unos y otros han destacado, desde varios enfoques, la compleja relación que se establece entre ambos protagonistas, a consecuencia de la burla ideada por Sansón y de su inesperado desenlace, con todo, el epílogo que la concluye, situado al comienzo del capítulo XVI, ha quedado casi siempre fuera de estos comentarios. Sólo Edward C. Riley, en su *Introducción al «Quijote»*, ha recalcado, con su acostumbrada perspicacia, la trascendencia del diálogo que entablan don Quijote y Sancho acerca de lo ocurrido, aunque, naturalmente, dentro de las inevitables limitaciones de un libro de carácter general[3]. Es la razón por

[1] Ver Castro, 1972, pp. 139-141; Casalduero, 1949, pp. 248-250; Riquer, 1967, pp. 138-140; Avalle-Arce, 1976, pp. 134-136; Pope, 1982; Syverson-Stork, 1986, pp. 66-71; Moner, 1989, pp. 194-198 y 228-231; Iffland, 2001, pp. 414-422.

[2] Percas de Ponseti, 1975, vol. II, pp. 306-323; Murillo, 1988, pp. 46-150; Urbina, 1990, pp. 152-155; Fajardo, 2002. Nuestras citas del *Quijote* remiten a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. Rico), vol. I.

[3] Riley, 1990, p. 141. Avalle-Arce y Urbina se refieren también a este epílogo, pero sin puntualizar lo que señala Riley.

la cual me ha parecido oportuno volver sobre este epílogo, señalando, en su debido momento, la fina aproximación esbozada, hace más de veinte años, por nuestro malogrado amigo.

Este capítulo XVI se abre con un soliloquio de don Quijote, no en voz alta, como el que nos dio al iniciar su primera salida, en el capítulo II de la Primera parte, sino en estilo indirecto, referido por el narrador: un soliloquio no oído por Sancho, desde luego, pero que revela al lector «la alegría, contento y ufanidad» del vencedor después de su victoria (I, 817). Ahora bien, éste no sólo nos da fe de su satisfacción, sino que, al mismo tiempo que anticipa el feliz desenlace de «cuantas aventuras pudiesen sucederle de allí adelante» (I, 817), nos ofrece una reescritura selectiva de sus pasados hechos. Sólo que, si bien don Quijote pasa por alto encantos, palizas y pedradas, el narrador, al señalar este olvido, cuida de recordar al lector estas desgracias, enumerándolas según un orden que, en opinión de Juan Bautista Avalle-Arce, bien podría ser el de la primera redacción del *Quijote* de 1605. Al ingenioso hidalgo, pues, y no a Cide Hamete, corresponde estilizar aquí, condensándola, la historia de sus hechos tal como la soñó en el capítulo III de la Segunda parte, «grandílocua, alta, insigne, magnífica y verdadera» (I, 704): un ideal que el bachiller derrumbó socarronamente, cuando le reveló que el cronista de sus hazañas, como escrupuloso historiador, todo lo dijo y apuntó, sin olvidarse de «los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote» (I, 708).

El escollo que don Quijote no va a poder sortear, una vez acabada esta rememoración, es el que no ha querido, por supuesto, incluir en sus imaginaciones: el parecido del Caballero de los Espejos con el bachiller Sansón Carrasco, comprobado por él a raíz de su victoria, y cuya mención va a ser preparada por Sancho al romper el silencio en que estaba sumido su amo. A decir verdad, Sancho no alude directamente a este parecido que aguó la fiesta a nuestro hidalgo, haciendo que tuviera que acudir una vez más, para explicarlo, al recurso de los encantadores (I, 811). Se limita aquí a traer a cuenta otro detalle significativo, el de «las desaforadas narices y mayores de marca» de su compadre Tomé Cecial (I, 817). Tal detalle, que afecta el mundo escuderil, es introducido aquí por tratarse de un descubrimiento hecho por Sancho, cuando se le apareció Tomé desnarigado después de la derrota del bachiller, revelando así, movido por su deseo de salvarle la vida, su verdadera identidad (I, 812): un descubrimiento que Sancho presenta ahora como algo patente

y comprobado, y no como obra de algún encantador. Dicho de otro modo, las narices de Tomé Cecial, que espantaron a Sancho, no ofrecen aquí ningún aspecto sobrenatural, sino que están como marcadas de un sello carnavalesco. Don Quijote, en tales condiciones, saca el hilo por el ovillo, volviendo a su preocupación anterior. Así se infiere de la pregunta que dirige a su escudero: «¿Y crees tú, Sancho, por ventura, que el Caballero de los Espejos era el bachiller Sansón Carrasco, y su escudero Tomé Cecial tu compadre?» (I, 817). Esta pregunta, sin lugar a dudas, denota cierta reticencia de su parte, pero también cierta inquietud frente a Sancho, de quien depende disipar o, a la inversa, confirmar las dudas de su amo.

La respuesta de Sancho, a pesar de la precaución oratoria que la encabeza —«No sé qué me diga a eso» (I, 817)— nos muestra que lo que fue mera creencia para don Quijote pasa a ser firme convicción del escudero, asentada en tres pruebas irrebatibles: «las señas que me dio [Tomé] de mi casa, mujer e hijos»; «la cara, quitadas las narices, [...] como yo se la he visto muchas veces en mi pueblo y pared en medio de mi misma casa»; «el tono de la habla [que] era todo uno» (I, 817). De este modo, las narices de Cecial, al perder su calificativo, no son más que un mero adherente, un atributo movible o, si se prefiere, el elemento de un disfraz. Ahora bien, Sancho no se arriesga a salir de su campo: el único parecido al que se refiere aquí es el de Tomé con el escudero del caballero de los Espejos.

Don Quijote, por supuesto, no se satisface de semejante contestación: tiene que explicarse el parecido que le importa de verdad, el del amo con Sansón Carrasco, comprobado por él después de su triunfo, aunque, al ver el rostro del vencido, afirmara que no era el bachiller, «sino otro que le parece y que en su figura aquí me le han puesto mis enemigos» (I, 813). Por esto pide a su servidor que estén los dos «a razón» (I, 818), o sea que se pongan a hablar de este asunto. Su «razonar», a primera vista, no carece del todo de lógica, puesto que, según él, no se puede concebir la transformación del bachiller en caballero andante. Pero lo cierto es que se apoya en el conocimiento que tiene el ingenioso hidalgo de las leyes de caballería: lo que resulta imposible, a fin de cuentas, no sólo es que «el bachiller Sansón Carrasco viniese como caballero andante, sino que tuviera ocasión para tener ojeriza» a don Quijote y pelear con él: «¿Soy yo su rival —concluye— o hace él profesión de las armas, para tener invidia a la fama que yo por ellas he ganado?» (I, 818).

En otros términos, don Quijote no contrapone el mundo real con el mundo elaborado por él, sino que, dentro de su propio mundo, admite o rechaza a quienes pretenden seguir las leyes que lo rigen. Por consiguiente, Sansón, por no pertenecer a su mundo, no pudo incorporarse físicamente a él.

Sancho vuelve entonces al punto clave que su amo acaba de recordar: en vista del doble parecido que ambos observaron al final del combate y, caso de tratarse de un encantamento, «como vuestra merced ha dicho», no se explica por qué no pudo haber en el mundo otros dos a quienes el de los Espejos y su escudero se parecieran (I, 818). Don Quijote no tiene por qué contestar a esta pregunta, que no corresponde a lo que esperaba de su escudero. Por ello, no tiene más remedio que aferrarse por segunda vez al recurso que le vino a la mente después de su victoria: el «artificio y traza» de «los malignos» encantandores (I, 818). Este recurso le sirve para dar cuenta no sólo del doble parecido, sino del desenlace del combate. Si nuestro caballero no pudo valerse de los filos de su espada y ejercer el rigor de su brazo, es porque el vencido le enseñó el rostro del bachiller su vecino: dicho de otra forma, los encantadores se ampararon en la amistad de don Quijote con Sansón para engañar al hidalgo con embelecos y falsías y templar la justa ira de su corazón.

A partir de lo cual, don Quijote amplía las perspectivas, asentando sus dichos en una experiencia que se supone compartida por Sancho: la malicia de los magos no sólo explica su triunfo frustrado, sino, también, el encantamento de la sin par Dulcinea, presente en el recuerdo del lector. Su adorador la trae a colación, señalando el tiempo transcurrido desde los capítulos IX y X de la Segunda parte y contrastando «la hermosura y gallardía» que vio su escudero, «no ha dos días», con la fealdad y bajeza que el mismo contempló con sus mismos ojos: la de «una zafia labradora, con cataratas en los ojos y con mal olor en la boca» (I, 818). Así es como llega a ensartar los dos episodios dentro de un común esquema, atribuyendo una y otra desventura al mismo anómino encantador, antes de destacar, con su habitual optimismo, el único hecho que no puede ser controvertido: «pero, con todo esto, me consuelo, porque, en fin, en cualquiera figura que haya sido, he quedado vencedor de mi enemigo» (I, 818). Como observa acertadamente Edwin Williamson, «a pesar de las confusas apariencias, lo que cuenta es el valor intrínseco de su victoria»[4].

[4] Williamson, 1991, p. 227.

Así pues, permanece intacta la dinámica de la empresa quijotesca. Al ingenioso hidalgo ya no le sirve la acción de los encantadores para explicarse, como antes, las frustraciones nacidas de las circunstancias: molinos convertidos en gigantes, penitentes en fantasmas o bacía de barbero en yelmo de Mambrino. Ahora, recogiendo este recurso en la línea de lo que fue invención de su sobrina, en el capítulo VII de la Primera parte, para dar cuenta de la desaparición de su biblioteca, la invoca para interpretar las burlas imaginadas por aquellos que se aplican a engañarle, conservando cada vez intacto, de esta forma, el impulso que le hizo salir de su aldea en busca de aventuras. Si no llega a percatarse de que ha sido víctima de sus embustes, ello se debe a que la alternativa, para don Quijote, a admitir que la moza campesina era Dulcinea, y el Caballero de los Espejos, un doble hechizado de Sansón Carrasco, hubiera sido afirmar que Sancho era un mentiroso y el bachiller un impostor. Como observó acertadamente Ted Riley, «estas acusaciones no carecen de fundamento, pero la negativa del Caballero a admitirlo lo honra»[5]. Al mismo tiempo, el comentario final de Sancho —«Dios sabe la verdad de todo» (I, 819)— nos da la medida de la traza y mentira con que acreditó la transformación de Dulcinea: el escudero ha dejado de ser la sombra de su amo, empezando, movido por las circunstancias, a actuar de modo autónomo. En estas condiciones, lo que se nos ofrece aquí, en este nuevo diálogo de don Quijote y Sancho, no es tanto, como en otras ocasiones, el contraste de dos discursos o de dos modos de enfocar la realidad, sino, más bien, la simultaneidad de dos maneras de proceder, a partir de la cual se van iniciando dos trayectorias aparentemente coincidentes y, sin embargo, ya disímiles: la que informa la «traza y embeleco» del escudero, y la que se nutre de «las quimeras de su amo» (I, 819). Mediante lo cual, el diálogo se suspende, «por no decir [Sancho] alguna palabra que descubriese su embuste» (I, 819), resolviéndose en un doble silencio dictado por la necesidad: un silencio al que, sin embargo, don Quijote no tardará en poner fin, al alcanzarlos un hombre que venía detrás de ellos por el mismo camino y que resultará ser el Caballero del Verde Gabán, dando así nuevo sesgo a la gravitación del ingenioso hidalgo.

[5] Riley, 1990, p. 141.

TRADICIÓN CULTA Y EXPERIENCIA VIVA: DON QUIJOTE Y LOS AGOREROS

Los cinco años que Cervantes pasó en Italia, entre 1569 y 1575, dejaron en él una profunda huella. No fue un caso aislado: en un tiempo en que la mayor parte de la península se encontraba en manos españolas, hidalgos y soldados, letrados y marinos, clérigos y pícaros acudían de Barcelona, de Valencia, de Cartagena, fascinados por una civilización brillante, atraídos por un arte de vivir desconocido en Castilla, seducidos por la vida holgada ofrecida al ocupante. Ahora bien, donde el autor del *Quijote* se separa de muchos de sus compatriotas es en la diversidad de sus experiencias, así como en el partido artístico que supo sacar de ellas. Esta diversidad deriva, en parte, de las vicisitudes que conoció desde su llegada a Italia, a los ventidós años, y más aún de los vaivenes que le impusieron, a raíz de su alistamiento en las galeras de don Juan de Austria, sus campañas militares y sucesivos acantonamientos. De una estancia tan fraccionada como fue la suya, muy poco nos dice su hoja de servicios y se comprende que más de una vez se haya apelado al testimonio indirecto de sus ficciones para colmar, al precio que sea, las lagunas de nuestra información. Pero cuanto más minuciosa se hace esta investigación, más tiende a ocultar su objeto. Lo que el autor nos cuenta de sus propias vivencias no es fácil de explotar: cuando delega sus poderes en seudonarradores, no vacila en desautorizarlos cada vez que se le antoja; y cuando habla en su propio nombre, como en sus prólogos o en el *Viaje del Parnaso*, el interés documental siempre resulta menor que la forma en que se saca a escena, ofreciéndonos los fragmentos dispersos de un retrato de artista cuya verdad no exige verificación. Además, estas ficciones componen un universo específico, regido por leyes propias, el

cual, si bien expresa los deseos y sueños de quien los engendró, desborda inevitablemente su gravitación personal.

Así es como las observaciones inconexas que se pueden entresacar de *La Galatea*, de las *Novelas ejemplares*, del *Quijote* o del *Persiles* exigen ser analizadas con suma cautela. Entre las peregrinaciones del soldado de Lepanto y la trasposición que de ellas nos da un escritor envejecido, no hay solamente una distancia que alcanza en ocasiones cuarenta años; está también el peso de las influencias y de las convenciones literarias, la parte de la fabulación novelesca, el punto de vista de los personajes con la alteración que implica[1]. Así de las descripciones de las ciudades donde transcurren las peripecias: no plasman en estado bruto las preferencias del viajero curioso; son, la mayoría de las veces, trozos efectistas, conformes a los cánones retóricos de la época[2]. Evocaciones hábilmente dispuestas, pero cuya carga simbólica se trasluce en todo momento y que, a fin de cuentas, más que plantar una sucesión de marcos, proponen al lector una serie de emblemas. Sin embargo, sería injuriar a esta Italia estilizada reducir las pinceladas que la componen a una colección de tópicos. Si surge tan a menudo como tela de fondo de las novelas, es ante todo por ser el lugar de la aventura por excelencia, una aventura que Miguel vivió de modo intenso, antes de que sus personajes acudieran a su llamada.

En la trayectoria italiana de Cervantes, especial relevancia viene a cobrar el encuentro con Roma, consecutivo, al parecer, a una misteriosa partida, y del que se hace eco, según vamos a ver, *El licenciado Vidriera*, antes de ambientar, con mayor amplitud y variedad, los capítulos conclusivos de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Acerca de los antecedentes de este episodio, tan sólo disponemos de la controvertida provisión real, con fecha del 15 de septiembre de 1569, por la cual se ordenaba al alguacil Juan de Medina el prendimiento de un tal Miguel de Cervantes, estudiante, acusado de haber herido en duelo a un maestro de obras llamado Antonio de Sigura. En cuanto a la estancia romana del que había sido alumno de López de Hoyos, su realidad se asienta en dos testimonios de distinta

[1] Aspecto recalcado por Scaramuzza Vidoni, 1998.

[2] Valgan, entre otros ejemplos, el caso de Génova, cuya «admirable belleza» sorprende a Tomás Rodaja, con sus casas que le parecen «engastadas» en aquellas peñas «como diamantes en oro»; también el de Florencia, que le encanta «así por su agradable asiento como por su limpieza, suntuosos edificios, fresco río y apacibles calles» (Cervantes, *El licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, p. 272).

índole que muy poco nos dicen de lo que pudo ser: la información de la limpieza de sangre de Miguel de Cervantes, pedida en Madrid el 22 de diciembre, tres meses después de su partida, por su padre, Rodrigo, y la dedicatoria de *La Galatea* al Ilustrísimo Señor Ascanio Colonna, abad de Santa Sofía, en la cual el autor, a quince años de distancia, alude sin más detalles a «las cosas que oí muchas vezes dezir de V. S. Ilustríssima al cardenal de Acquaviva, siendo yo su camarero en Roma…»[3]. Así es como se nos impone el salto que tenemos que dar de la vivencia personal del escritor a su proyección literaria en *El licenciado Vidriera*. Por muy distintas que sean las circunstancias que llevan a Tomás Rodaja a detenerse en Roma, «reina de las ciudades y señora del mundo»[4], haciendo etapa en un viaje que le permite conocer las más famosas ciudades de Italia, no cabe la menor duda de que su narración condensa una suma de impresiones nacidas en el transcurso de otra estancia, ésta de varios meses, la del propio Cervantes. Lo que se desprende primero de la relación del licenciado, es la admiración que le produce el espectáculo de la Roma antigua. Toda una panorámica de elementos emblemáticos —mármoles y estatuas, arcos y termas, pórticos y anfiteatros, puentes y calles— desemboca en la mención de tres de las vías que solía tomar el viajero para entrar en la ciudad, así como en la enumeración, si bien incompleta y un tanto inexacta, de las siete colinas encerradas en su recinto[5]. Ahora bien, la fugaz referencia a los mártires enterrados en las márgenes del Tíber nos hace pasar, sin transición, de la ciudad de los césares a la de los papas, sugerida ya, en la precedente evocación, por la alusión a la vía Giulia, la cual fue encargada por el pontífice Julio II al arquitecto Bramante[6]:

> Notó también la autoridad del Colegio de Cardenales, la majestad del Sumo Pontífice, el concurso y variedad de gentes y naciones. Todo lo miró,

[3] Cervantes, *La Galatea*, p. 152. Entre los interrogantes que plantea tan lacónica confidencia, está la índole exacta de este cargo. No parece, a decir verdad, que se deba asimilar a la de secretario o confidente de su amo: hubo de ser, más bien, la de un ayuda de cámara, como lo sugiere la etiqueta y especifican los manuales de la época, empleado la mayoría de las veces en tareas serviles, y que tan sólo ocasionalmente sería admitido en la intimidad del cardenal, asistiendo a sus conversaciones con Ascanio Colonna.

[4] Cervantes, *El licenciado Vidriera*, p. 272.

[5] Cervantes, *El licenciado Vidriera*, p. 272. Sobre el atractivo ejercido por las ruinas de la Roma antigua sobre los viajeros en el siglo XVI, ver Delumeau, 1975, pp. 39-42.

[6] Con sus ocho metros de anchura, era, en el siglo XVI, la calle más ancha de Roma. Ver Delumeau, 1975, p. 75.

> notó y puso en su punto. Y habiendo andado la estación de las siete iglesias y confesádose con un penitenciario, y besado el pie a Su Santidad, lleno de *agnusdeis* y cuentas, determinó irse a Nápoles…[7]

En tanto que la topografía de la Roma cristiana se reduce aquí, de modo implícito, a los siete templos que los peregrinos necesitaban visitar en un mismo día para obtener la indulgencia plenaria del Año Santo[8], recalca esta vez Rodaja la magnificencia de una Iglesia en majestad, cifrada en sus ceremonias y plasmada en su catolicidad por la presencia de fieles procedentes del orbe entero. Entre estos fieles sobresale por supuesto nuestro licenciado, sin que se nos diga lo que representan efectivamente para él estas prácticas, al descubrirse a nosotros no sólo confesado, sino lleno de *agnusdeis* y cuentas. Ahora bien, ¿qué pensar de semejante actitud? Se ha querido detectar, en este episodio, cierta reserva irónica por parte de nuestro escritor y, a decir verdad, en más de una ocasión afloran en los textos cervantinos unas pullas irónicas, unas alusiones impertinentes a costumbres eclesiásticas de dudosa moralidad. Fino conocedor del Evangelio, el autor del *Quijote* maneja a menudo el arte de las medias palabras, bien para burlarse de los clérigos con irreverencia, bien para criticar la observancia formal de los ritos, la devoción interesada en las almas del Purgatorio, los padrenuestros de los tartufos de toda laya. Hablar de anticlericalismo de *fabliau* sería equivocarse con esta veta frondosa que lleva la marca de su tiempo. Pero no es cierto que proceda exclusivamente de la lectura de Erasmo. En materia de religión, este desacuerdo con el tono medio de su época puede dejar traslucir a veces el influjo de tal o cual corriente de pensamiento, pero, ante todo, expresa la elección de un espíritu abierto, enemigo de prejuicios, aunque respetuoso con el dogma y el culto; un humanista, en el sentido amplio de la palabra, formado muy lejos del polvo de las bibliotecas, en la escuela de la vida y de la adversidad. La misma prudencia se impone al tratar de apreciar como se debe el fervor que manifestó en sus últimos años. ¿Cómo interpretar sus muestras? ¿Como una precaución necesaria frente a los guardianes de la ortodoxia, o como la decisión meditada

[7] Cervantes, *El licenciado Vidriera*, p. 273. Sobre los miles de peregrinos que solían acudir cada año a Roma y, muy especialmente, el notable incremento de su número a partir de 1575, ver Delumeau, 1975, pp. 43-47.

[8] San Pedro, San Juan de Letrán, San Pablo Extramuros, Santa María la Mayor, San Lorenzo, Santa Cruz en Jerusalén y San Sebastián.

de un ser que, en el crepúsculo de su vida, trata de unir con lazos más estrechos la fe y las obras? No podemos desentrañar las razones que motivaron a un hombre cuya intimidad espiritual se nos escapa irremediablemente. Concedámosle, al menos, que no fueron ni mediocres ni mezquinas, puesto que el «raro inventor» que se preció de ser nunca renegó de su vocación de escritor.

A partir de semejante cuestionamiento conviene enfocar, por consiguiente, la mirada cervantina sobre las supersticiones, una mirada que ha llamado, en diferentes momentos del siglo pasado, la atención de destacados cervantistas. Francisco Rodríguez Marín, en particular, ha señalado el valor de testimonio que presenta, sobre las creencias de la España áurea, todo un fondo de anécdotas tradicionales de las que se hace eco el *Quijote*[9]. Américo Castro, por su parte, ha estimado que Cervantes manifestaba cierta distancia crítica con respecto a estas creencias, y más especialmente las que se refieren a pronósticos y presagios[10]. En fecha más reciente, más que caracterizar la postura personal de un escritor que se nos desliza detrás de sus portavoces, Edward.C. Riley ha hecho hincapié en las actitudes contradictorias de sus personajes, según la situación en la cual se encuentran[11]. Observando una diferencia significativa entre la Primera y la Segunda parte de la novela, ha notado que don Quijote, en la Primera, no alude nunca a los presagios, mientras se refiere a ellos en la Segunda en siete u ocho ocasiones. Acertadamente, relaciona este cambio con su nueva manera de colocarse frente al mundo que lo rodea:

> This is quite logical, for from the start of the Part II the knight has shown himself more sensitive to external reality, more cautious, even suspicious on occasion. He no longer displays the crazily splendid self-assurance he once did. The ups and downs of his reactions to these auguries are a good indicator of his state of mind on each occasion[12].

[9] Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1947, vol. IX, apéndice XIII, pp. 198-218.

[10] Castro, 1972, p. 53.

[11] Riley, 1979. Ver también las observaciones de Giulia Poggi, 2004.

[12] «Aquello es perfectamente lógico, ya que, desde el comienzo de la Segunda Parte, el caballero se ha mostrado más atento a la realidad externa, más curioso, y hasta circunspecto en algunas ocasiones. Ya no ostenta la loca y espléndida seguridad que mostró hasta entonces. Los altibajos de sus reacciones frente a estos agüeros son un buen indicio de su estado mental en cada ocasión», Riley, 1979, p. 163.

Partiendo de estas premisas, Riley nos ofrece un fino comentario del episodio apertural del capítulo 73 de la Segunda parte. Cabe recordar que, en la secuencia liminar de este capítulo, don Quijote y Sancho, al volver a su aldea, sorprenden a dos muchachos que están peleando por la posesión de un grillo enjaulado. Poco después, una liebre se agazapa a sus pies para tratar de escapar de los perros que la persiguen. Para descifrar estos dos incidentes consecutivos, nuestro caballero pretende valerse de la clave que le proporciona, según él, el encantamiento de Dulcinea, considerándolos uno y otro como malos agüeros. Sancho, en cambio, les da un significado del todo contrario: al comprar la jaula a los muchachos, da entender, de esta manera, que es capaz de desencantar a la dama de su amo, aunque en un plano puramente simbólico, ya que no se ha decidido a darse los tres mil y tantos azotes prescritos por Merlín. Ahora bien, el partido que toma don Quijote, en esta circunstancia, no define un punto de vista permanente, una manera de ser que le sería consustancial[13]. En un capítulo anterior, el 58 de la misma parte, el caballero, durante una de sus conversaciones con su escudero, camino de Barcelona, pocos momentos antes de la aventura de la fingida Arcadia, se niega, al contrario, a dar fe a los presagios:

> Has de advertir que no todos los tiempos son unos, ni corren de una misma suerte, y esto que el vulgo suele llamar comúnmente agüeros, que no se fundan sobre natural razón alguna, del que es discreto han de ser tenidos y juzgar por buenos acontecimientos[14].

El interés de esta declaración se debe a que viene acompañada con dos casos de superstición, aducidos por el hidalgo como ejemplos de disparate:

> Levántase uno de estos agoreros por la mañana, sale de su casa, encuéntrase con un fraile de la orden del bienaventurado San Francisco, y como si hubiera encontrado con un grifo, vuelve las espaldas y vuélvese a su casa. Derrámasele al otro mendoza la sal encima de la mesa, y derrámasele a él la melancolía por el corazón, como si estuviese obligada la naturaleza a dar señales de las veni-

[13] Sobre la presencia de las supersticiones en las obras de Cervantes, ver Garrote Pérez, 1981. Para un intento de sistematización de las actitudes de don Quijote frente a los agüeros, ver García Chichester, 1983.

[14] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. Rico), t. I, p. 1199.

deras desgracias con cosa de tan poco momento como las referidas. El discreto y cristiano no ha de andar en puntillos con lo que quiere hacer el cielo[15].

Así pues, don Quijote bosqueja aquí dos escenas divertidas, con una capacidad de observación que parece llevar el sello de la experiencia viva. Algo que, precisamente, tiende a confirmar la nota de Rodríguez Marín sobre el particular, en uno de los apéndices a su última edición del *Quijote*. De los testimonios reunidos por él se deduce que, en tiempos de Cervantes, era de mal agüero topar con un monje por la calle al salir de casa, una creencia que seguía viva al principio del siglo xx[16]. En cuanto al segundo ejemplo, el de la sal derramada sobre la mesa, difiere del anterior por encarnarse en un personaje cuyo nombre se descubre, aunque no su identidad exacta: un tal Mendoza, representación emblemática, lo mismo que en Lope de Vega y Quevedo, de la fama que tenían, de muy antiguo, todos los miembros de esta noble familia con la cual la de Miguel mantuvo estrechas relaciones[17]. *Mendocino*, a lo que parece, había llegado a ser sinónimo de supersticioso. Se infiere de estos datos un probable vínculo directo entre la curiosidad que pudieron despertar en Cervantes las supersticiones de sus contemporáneos y las muestras que nos ofrece de ellas con su talento de narrador. Sin embargo, estas actitudes significativas, que pudo contemplar en más de una ocasión, se señalan también en obras que no son documentos, ni textos de ficción, sino tratados, como el que nos ha dejado un escritor de finales del siglo xv, Polidoro Virgilio. Humanista italiano, nacido en Urbino, se conoce sobre todo por su *De inventoribus rerum*, compilación de anécdotas sobre los orígenes de las cosas en los campos más variados, desde la técnica hasta la religión[18]. Este tratado, cuya amplia difusión ha sido comprobada por Víctor Infantes, llamó la atención de Marcel Bataillon: no sólo porque el autor se aplica a explicar los cultos populares como vestigios del antiguo paganismo, anticipando así a Erasmo en

[15] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. Rico), t. I, p. 1199.

[16] Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. Rodríguez Marín), vol. IX, apéndice XIII, pp. 198-218.

[17] Su abuelo, el licenciado Juan de Cervantes, fue en efecto miembro del consejo del duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza, en tanto que el hijo bastardo del duque, Martín de Mendoza, gitano por parte de madre y archidiácono por añadidura, se convirtió en amante de María de Cervantes, hija del licenciado y tía de nuestro escritor (ver Canavaggio, 2003, pp. 51-52).

[18] Ver Hay, 1952.

su reivindicación de un cristianismo purificado de cualquier vana superstición, sino porque el erasmista Francisco Thámara dio de este libro, en 1550, una traducción española que la Inquisición condenó ocho años después a la hoguera, junto con el original latín[19]. Pues bien: mientras don Quijote y Sancho se encaminan hacia la cueva de Montesinos, el estudiante que les sirve de guía se dice orgulloso de haber escrito un *Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas*, describiendo la futilidad de su contenido en términos que provocan la risa del lector[20].

Desde la perspectiva que nos interesa, nos conviene orientarnos hacia otro tratado del mismo Polidoro, el *De Prodigiis*[21]. Publicado en 1531, este diálogo inicia su verdadera carrera a mediados del siglo XVI, en el mismo momento en que, como demuestra Jean Céard en un importante estudio, la creencia en los prodigios llega a movilizar, en su totalidad, «los recursos de la erudición, las enseñanzas de la historia y los medios del pensamiento»[22]. Prueba del éxito que conoce esta obra son las dos traducciones italianas publicadas en 1550 y 1554, a las que sigue una traducción francesa de 1555. Por boca de uno de los interlocutores introducidos por el autor en este tratado, su amigo Robert Ridley, Polidoro expone una refutación sistemática de los prodigios. Como observa Jean Céard, explica cómo los hechos que suelen llevar semejante calificativo no corresponden en realidad a este concepto: carecen en efecto de un carácter específico, una marca singular para ser reconocidos en tanto que signos de un acontecimiento futuro[23].

Ahora bien, el mayor interés de la demostración de Ridley reside, para nosotros, en el hecho de que pone en tela de juicio algunos de estos prodigios llamados augurios por los antiguos, entre los cuales dos cobran una relevancia particular en relación con la declaración de don Quijote. El primero no es sino el mismo que el ingenioso hidalgo citó en segundo lugar:

> De'l sale, è vn' altra ragione: per che egl' è sacro, e (come Platon dice) hà suo corpo amico à Dio, e per che é nimico d'ogni corruzione, en senza il

[19] Bataillon, 1966, pp. 638-639 y 717-718. Sobre la difusión en España de este tratado, reeditado por Weiss y Pérez, 1980, ver Infantes, 1988, pp. 254-255.

[20] *Don Quijote*, II, 22. Episodio analizado por Aubrun, 1979.

[21] Ver Hay, 1952, pp. 34-45.

[22] Céard, 1996, p. 161.

[23] Céard, 1996, pp. 167-168.

quale nessun sacrificio già si faceva. Per tanto, chi vsa sale, à cosa non necessaria, ò per sorte, ò poca auuertenza lo 'spande: par che facci male, e sia degno di pena, e di qui è nata tal' oppenione[24].

Como se echa de ver, Ridley no se limita a recordar una superstición probada, sino que se propone explicarla racionalmente: si derramar la sal es mala señal, es porque la sal, que preserva la carne de la corrupción, se solía considerar como sagrada. Idéntica actitud es la que adopta ante el otro supuesto prodigio, señalado y comentado por el caballero:

> Quello c'hauete detto de'l rincontro de Monaci, ò Frati, ch'ei sia di cattiua vria: questo non saperrei dare ad altro: ch'à la diuersità de'l vestire: per che buon parte di loro veston, ò di nero, o daltri colori poco allegri: e gl'altri di diuersi colori, con arte compartiti, e foggie strauaganti, e fastidiose, e mal piacenti à gl'occhi nostri. Per le quali cose, così come loro, forse uoglion esser tenuti humini vili, ò solitarij, ne così sempre ci son tra gli'occhi: così paiono, e (in ció sono) molto dissimili à gl'altri: e in tal modo muouono le menti i molti leggieri[25].

[24] «En lo referente a la sal, hay otra razón por la que se considera sagrada, sea porque (como dice Platón) su sustancia es grata a Dios, sea porque es enemiga de toda corrupción, sin la cual no se celebraba ningún sacrificio. Por lo tanto quien utiliza la sal para cosas no necesarias, o por casualidad o bien por falta de prudencia la esparce, parece que esto hace daño y que merece un castigo; de ahí se ha formado esta opinión» (Polidoro Vergilio, *De Prodigiis*, *libr. III, per Damiano Marassi fatti toscani*, p. 221). Damos a título de comparación el texto latino según la edición de 1671: *At salis alia ratio: is enim sacer est, et amicum Deo, uti Plato vocat, corpus, quod corruptionis sit praecipuus expulsor, sine quo nullum olim fiebat sacrificium. Proinde qui sale ad rem non necessariam utitur, vel forte aliqua eum projicit, peccare iudicatur, ipsumque poena quaedam manere videtur : unde hominis opinio orta fertur* (Polydore Vergile, *De Prodigiis, libri III*, p. 79).

[25] Polidoro Vergilio*, De Prodigiis*, pp. 221-222: «Lo que habéis dicho sobre el encuentro con monjes o frailes, que esto sea de mal agüero, no sabría decir otra cosa sino que esto puede achacarse a su distinta manera de vestir; pues una gran parte de ellos visten o de negro o de otros colores poco alegres; y los otros visten de colores diversos, arreglados con arte y formas extravagantes y fastidiosas y poco agradables a nuestros ojos. Por todo esto, así como ellos tal vez desean que se les considere hombres humildes, o solitarios, no siempre se muestran así a nuestros ojos: de modo que parecen (y en esto lo son) muy distintos respecto a los demás: y de tal manera mueven las mentes de los mortales, las que son más livianas». Comp. *De Prodigiis*, p. 79: *Quod monachorum occursus est ominosus, id vestitu varietati assigneverim bona enim illorum pars nigro amiciuntur vestitu, reliqui vero discoloribus miro quodam artificio confectis utuntur vestibus. Ex qua re ut illi per paucorum hominum forsitan censeri homines volunt, sic multo dissimillimi videntur, et suo ocursu*

Esta vez, Ridley repara en los colores que suele llevar el hábito monjil, negro u oscuro, los cuales, si hemos de creerle, suelen ser cargados por el vulgo de un simbolismo ingenuo, de modo que cualquier encuentro con uno de estos frailes cobra un valor nefasto.

¿Qué concluir de este doble parecido? A lo menos, una indiscutible coincidencia entre Ridley y don Quijote, no sólo por negarse los dos a creer en las supersticiones, sino por aducir los mismos ejemplos en apoyo de su refutación. Aunque no se haya rastreado ninguna reminiscencia explícita del *De Prodigiis* en el *Quijote*, lo que se nos dice de Polidoro Virgilio, en el capítulo 22 de la Segunda parte, prueba que Cervantes hubo de tener un conocimiento directo de algunas de sus obras, probablemente adquirido durante su estancia napolitana[26]. De la capital de la Italia española Rodaja nos dice que es «a su parecer, y al de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa y aun de todo el mundo»[27]. Desgraciadamente, no podemos determinar a ciencia cierta en qué fechas exactas estuvo allí el escritor; si hemos de creer unas confidencias suyas, se escalonaron en el transcurso de «más de un año»[28]. Nos gustaría entrever algo de sus ocupaciones durante estos meses invernales transcurridos entre dos campañas. Tal vez se dedicó a romper la rutina de la vida de guarnición, con otros entretenimientos que la frecuentación de las tabernas y el trato de las cortesanas[29]. Nos complacemos en imaginarlo saciando su sed de lecturas, aunque, dado el laco-

aliorum movent mortalium mentes, quae minus firmae sint. Agradezco a Aldo Ruffinatto su ayuda a la hora de traducir estas citas.

[26] En opinión de Carlos Romero, la lectura de Polidoro Virgilio debió de influir también en la elaboración del *Persiles*, en tanto que «escritor de cosas amenas y curiosas». Ver su introducción a Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 51.

[27] *El licenciado Vidriera*, p. 273. La población de Nápoles era dos veces la de Venecia, tres la de Roma, cuatro la de Florencia. Toda la Italia meridional desembocaba en ella. Ver Braudel, 1966, vol. I, pp. 316-318.

[28] Cervantes, *Viaje del Parnaso*, VIII, v. 255, p. 170. Iniciadas en agosto de 1571, cuando don Juan de Austria tomó el mando de la flota de la Santa Liga, se concluyeron en septiembre de 1575, al embarcarse Cervantes con destino a España en una galera que iba a caer en manos de corsarios argelinos. Es obvio que no permaneció allí durante más de doce meses seguidos, en vista de lo que sabemos de sus sucesivas y fragmentadas estancias; tampoco debe entenderse que dichas estancias, consideradas en conjunto, llegaran a sumar más de un año.

[29] Vida apicarada es la que solían llevar allí los soldados españoles, a juzgar por la relación de un Alonso de Contreras, contemporáneo de Cervantes, de la que Braudel se hace eco (1966, vol. I, p. 311; vol. II, pp. 90, 194, 202 y 507).

nismo de los archivos, difícil se nos hace, al respecto, salir del campo de las hipótesis[30]. En cualquier caso, el parecido que acabamos de observar nos permite entrever, en las palabras de don Quijote, el resultado de un proceso de elaboración que no deja de recordar aquél que estudió Francisco Ayala en su comentario al capítulo 32 de la misma Segunda parte. La mala jugada que padece el ingenioso hidalgo, por culpa de las doncellas del duque, con el pretexto de lavarle las barbas, quedando con la cara enjabonada, parece ser, a primera vista, el trasunto de una escena contemplada por Cervantes. Ahora bien, como ha mostrado Ayala, esta burla se asemeja a otra que refiere Luis Zapata en su *Miscelánea*, de la cual fue víctima, por parte del conde de Benavente, un embajador portugués al que había invitado[31]. ¿Leyó o no Cervantes la recopilación de Zapata, publicada mucho después de muerto su autor? Para Francisco Ayala, la burla imaginada por el conde hubo de alimentar todo un acervo de anécdotas. Difundidas oralmente, debieron de convertirse en un material mostrenco aprovechado por Zapata y reelaborado más tarde por Cervantes. En cambio, Francisco Márquez Villanueva, en vista del estrecho paralelismo que presentan los dos relatos, excluye una mera coincidencia y considera que el autor del *Quijote* hubo de conocer la *Miscelánea*[32]. En cualquier caso, queda fuera de duda de que experiencia y tradición confluyeron en la génesis del episodio.

De la misma manera, en el caso que nos ocupa, el proceso creador no pudo ser tan sencillo, tan mecánico como pretendió la crítica positivista, tributaria, aunque sin querer confesarlo, de la estética de la tajada de vida. Entre observación y creación debió de insertarse el recuerdo, más o menos preciso, de un texto anterior que bien pudo ser el que hemos sacado a colación. Pero, al mismo tiempo, la reescritura cervantina se separa radicalmente de la presentación de los mismos casos que debemos

[30] Una pista de interés ha sido señalada por Francisco Márquez Villanueva, al examinar la figura del venerable Telesio, que interviene en el libro V de *La Galatea*: este noble sacerdote, en efecto, lleva el nombre del filósofo Bernardino Telesio (1509-1588), antiescolástico formado en el aristotelismo paduano y avecindado en Nápoles en el momento en que Cervantes estuvo en dicha ciudad. Tal vez habrá contribuido a la formación intelectual de un escritor que conservó, hasta sus últimos años, la huella de esta experiencia, aunque no estamos, de momento, en condiciones de asegurarlo. Ver Márquez Villanueva, 1995. Acerca de la formación intelectual de Cervantes y de sus lecturas, ver las atinadas observaciones de Anthony Close, 2005b, pp. LXVII-LXXIV.

[31] Ayala, 1974.

[32] Márquez Villanueva, 1973.

a Polidoro. Como buen humanista, éste se nos aparece preocupado por encontrar la clave de unas actitudes extrañas, sin duda, pero ampliamente difundidas en todas las capas de la sociedad de su tiempo. Cervantes, en cambio, por boca del ingenioso hidalgo, pone de relieve, con un arte consumado del escorzo, la gracia de unas situaciones concretas cuyo carácter insólito resulta aún más llamativo. No nos pinta a un vulgar necio, sino a «uno de estos agoreros»; y en cuanto al fraile con que topa al salir de casa, no se trata de un monje cualquiera, sino de un franciscano, en cuya Orden Tercera Cervantes ingresó por las misma fechas[33]; mejor dicho, de un fraile de San Francisco del cual el supersticioso huye como si se tratara de un grifo. En cuanto a su congénere, sale del anonimato para venir a llamarse «el otro Mendoza», denominación tan imprecisa como familiar, que es como un guiño destinado al lector cómplice; y ya no es la sal derramada en la mesa la que determina la comicidad de esta escena, sino el parecido entre su fluir y el de una melancolía cuya presencia recurrente corre por todo el imaginario cervantino[34].

Esta amena conversación entre amo y servidor sobre la creencia en los agüeros no tiene por qué sorprendernos, si nos acordamos de las circunstancias en que tiene lugar. En el momento en que aborda el tema de las supersticiones, don Quijote no ha sido derrotado todavía por el caballero de la Blanca Luna, sino que, al contrario, ha salido airoso de las últimas aventuras que le han sucedido: además de haber vencido a Tosilos, acaba de deslumbrar a su escudero recordándole los valerosos hechos de los santos de la milicia divina. Este mismo impulso es el que le lleva a considerar los prejuicios que padece su tiempo con una mente lúcida y serena. De ahí la inmediata aprobación que recibe de Sancho, el cual comparte con su señor el mismo sentir. Más adelante, en cambio, don Quijote, al recordar la desenvoltura de Altisisora, introduce una fractura inesperada, poniendo en peligro esta connivencia y armonía. Se confirma, de este modo, que el diálogo entre caballero y escudero forma parte de un trato permanente, donde acuerdo y desacuerdo van alternando sin cesar, confiriendo a dos entes de papel no sólo la apariencia, sino la presencia y el relieve de la vida.

[33] Novicio de la orden desde 1613, pronunciará sus votos definitivos el 2 de abril 1616, pocos días antes de morir, siendo enterrado el 23 del mismo mes, vestido del sayal de franciscano (ver Canavaggio, 2003, pp. 416-419).

[34] Ver García Gisbert, 1997.

EL *PERSILES*

EL «MALDICIENTE CLODIO», PRIMER LECTOR DEL *PERSILES*

La fecunda dedicación de Juan Bautista Avalle-Arce a los estudios cervantinos ha llegado a abarcar un amplísimo campo, desde *La Galatea* hasta el teatro, desde el *Quijote* y las *Novelas ejemplares* hasta *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. De especial importancia resulta su labor sobre esta última obra, como investigador, desde luego, pero también como editor de lo que se considera el canto de cisne del manco de Lepanto[1]. Entre las ideas claves defendidas por él en sus diferentes aproximaciones, resalta el supuesto metafísico de la cadena del ser, «metáfora tradicional para expresar la plenitud, el orden y la unidad de la creación divina»[2], sin el cual «el *Persiles* no podría ser como es»[3]. Según Avalle-Arce, en efecto, este supuesto ilumina a la vez el orden general en que aparecen los diversos tipos humanos que animan la novela, la posibilidad de progresión de los personajes, de la que son paradigma los propios Persiles y Sigismunda, y la geografía en que se sitúa su gravitación, la cual nos lleva desde la mítica isla Bárbara hasta Roma, «cielo de la tierra»[4]. Dentro de estas coordenadas, o de este «cuadrante», la peregrinación de la pareja central cobra notable relevancia: el *omnes sumus peregrini super terram* bíblico repercute en cada página casi del *Persiles*[5], cristianizando de esta manera el patrón heredado de la mal llamada «novela bizantina», puesto

[1] Además de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. Avalle-Arce), cabe recordar Avalle-Arce, 1973, 1975b, 1988 y 1990.

[2] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 20. A esta edición remiten las citas de esta obra que se incluyen en nuestro texto.

[3] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 21

[4] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pp. 22-23.

[5] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 25.

que el calificativo exacto que se merece este género es el de «novela griega»[6].

Aun cuando nuestro llorado amigo Edward C. Riley observara que, más que cualquier otra obra de Cervantes, el *Persiles* «parece pedir una lectura metafórica por encima de una lectura literal»[7], las interpretaciones elaboradas durante estos últimos años tienden a poner en tela de juicio, si no los aspectos doctrinales de cuño postridentino que ofrece, al menos su sistematización en tanto que armazón de la novela. En la línea de semejante revisión, se ha insistido en el valor de pretexto que parece tener esta peregrinación, al menos en una primera fase, según se infiere de las aclaraciones retrospectivas que Serafido proporcionará a Rutilio —y al lector— al final de las aventuras. También se ha señalado el hecho de que Sigismunda/Auristela, para postergar lo más posible la respuesta que le pide Arnaldo, no se refiere a este santo propósito, sino que aduce otras razones para no tener que oponerle, de buenas a primeras, una arriesgada negativa. Por cierto, nos encontramos, en ambos casos, en la fase inicial de sus «trabajos», la que transcurre en tierras del Septentrión durante los dos primeros libros. Así y todo, a partir del momento en que Persiles y Sigismunda, una vez en Lisboa, deciden vestir el traje de peregrinos, el viaje que emprenden por España, Francia e Italia dista de corresponder a lo que podría inferirse de esta decisión. Con excepción de Guadalupe, donde Feliciana de la Voz, en el mismo momento en que invoca a la Virgen María, está a punto de padecer una muerte nada cristiana, sus etapas no coinciden con lugares de peregrinación. Al contrario, su recorrido se nos aparece constantemente marcado por incidentes profanos, hasta tal punto que no se nos dice nunca cómo y cuándo los peregrinos cumplen las formas ordinarias de devoción. Por otra parte, y de manera general, los seudónimos que llevan Persiles y Sigismunda, los pretextos de los que se valen, en diferentes ocasiones, para ocultar su verdadera relación y acreditar la especie de que serían hermanos, la casuística a la que recurren para desanimar a Arnaldo y engañar a Policarpo y Sinforosa no se avienen del todo con los requisitos de una auténtica peregrinación cristiana.

Se nos dirá que estas actitudes ambiguas, frente a unas circunstancias insólitas, entran en un conjunto de experiencias humanas que constituyen, precisamente, los «trabajos» por donde tienen que pasar los pro-

[6] Acerca de esta necesaria rectificación, ver Pelorson, 2003, pp. 24-25.

[7] Ver Riley, 1997, p. 60.

tagonistas hasta llegar a su meta final. Sin embargo, no hay ni un momento en que se deje de ensalzar las partes de Persiles y Sigismunda, auténticos dechados de perfección, y esto en detrimento de su verdad humana. Para decirlo con palabras del mismo Avalle-Arce:

> La intención universalizadora del autor tiene, como consecuencia y contrapartida, la abstracción. Y por ello, los principales personajes del *Persiles* son todos undimensionales y acartonados. No son cuerpos de carne y hueso, sino transparentes símbolos de validez universal[8].

Por cierto, todo un sector de la crítica actual se ha aplicado a matizar esta impresión, destacando el hecho de que Auristela, en varias ocasiones, se deja llevar por unos celos infundados, o recordando cómo Periandro, al narrar sus aventuras, cuenta el modo que tuvo para domar el caballo de Cratilo, mediante un salto que deja perplejos a varios de los que escuchan su relación. No obstante, a la hipervaloración sistemática de la hermosura, honestidad y discreción de Auristela, así como de la gallardía, cortesía y valor de Periandro, concurren no sólo el narrador omnisciente, sino todos aquellos que les salen al encuentro, desde los bárbaros de la isla septentrional hasta los vecinos de Roma. Incluso los que llegan a poner su vida en peligro, como Hipólita la Ferrraresa, lo hacen movidos por el despecho, al no poder satisfacer los deseos lascivos que su belleza les inspira. Sin embargo, en este concierto unánime de alabanzas, se oye, en un determinado momento, une voz disonante, la del «maldiciente» Clodio. Aunque sus intervenciones, que comienzan en el capítulo IV del libro primero, pronto concluyen con su muerte fortuita, en el capítulo VIII del libro II, este personaje llama nuestra atención cada vez que sale al escenario: al ser echado del navío de Mauricio, encadenado con Rosamunda; al dar las razones de su condena en su tierra por el rey de Inglaterra; al pedir a Arnaldo que se le quite la cadena, consiguiéndolo acto seguido; al remitir a Auristela una carta de la que volveremos a hablar; y, finalmente, al morir, contra toda espera, del golpe de una flecha que Antonio el hijo destinaba a Cenotia. Ahora bien, semejante interés no se debe únicamente a esta concatenación de peripecias, sino, también, a las repetidas ocasiones en que demuestra tener «un cierto espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y una

[8] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 27.

lengua libre», ya que tanto le deleitan «las maliciosas agudezas» (p. 118) que, por decir una, perdería no sólo un amigo, sino cien mil vidas[9].

Claro que, si hemos de creerle, el castigo le ha puesto una mordaza en la boca o, por mejor decir, en la lengua[10]. Sin embargo, la perspicacia que demuestra en cualquier momento le induce a seguir otra vez su peligrosa inclinación. Cuando Auristela cae enferma por primera vez, por culpa de los celos que le inspira Sinforosa, los médicos que le toman el pulso declaran que «no era del cuerpo su dolencia, sino del alma». Pero, añade el narrador, «antes que ellos conoció su enfermedad Periandro, y Arnaldo la entendió en parte, y Clodio mejor que todos» (p. 169). Así, pues, en dos ocasiones en que se halla a solas con Arnaldo, su libertador, le declara haber notado que ama a Auristela y pretende, en señal de agradecimiento, abrirle los ojos sobre las consecuencias de su pasión. Lo que le quiere representar, en su primera conversación, no es sólo la entereza y el rigor de la que fue su esclava y se niega a «rendir su voluntad por los medios honestos del matrimonio», sino los interrogantes que suscita tanto su negativa como el hecho de no haber revelado quién es:

> Has de considerar que algún gran misterio encierra desechar una mujer un reino y un príncipe que merece ser amado. Misterio también encierra ver una doncella vagamunda, llena de recato de encubrir su linaje, acompañada de un mozo que, como dice que lo es, podría no ser su hermano, de tierra en tierra, de isla en isla, sujeta a las inclemencias del cielo y a las borrascas de la tierra, que suelen ser peores que las del mar alborotado (p. 168).

Clodio, de este modo, comparte las dudas de un lector que, hasta ahora, no sabe más de Auristela que lo que se le ha dicho desde el comienzo *in medias res* de la narración de sus aventuras. En efecto, es preciso llegar al antepenúltimo capítulo de la novela para descubrir que esta peregrinación fue imaginada por la reina Eustaquia, con el fin de que la pareja se ausentase de su tierra antes del regreso de Magsimino.

[9] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 118. A las páginas de esta edición remiten las referencias entre paréntesis de las citas. Queda fuera del ámbito de este estudio el posible trasfondo histórico sobre el cual se recortaría, quizás, la figura de Clodio y más especialmente, las correspondencias que se han detectado entre Clodio y Antonio Pérez. Ver al respecto el Apéndice VI de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. Romero), pp. 722-723.

[10] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, I, 18, p. 135.

Interrumpido por la aparición de Periandro, el maldiciente aprovecha su segundo momento de intimidad para proseguir en su discurso. El propósito que le anima es recordar a Arnaldo, el cual tiene «ocupada el alma de amorosos deseos» (p. 174), las obligaciones que debe cumplir un príncipe a la hora de buscar esposa. Pero este noble cuidado se recorta sobre aquel trasfondo que bosquejó en su precedente conversación: la descalificación de los supuestos hermanos, tal como se desprende de sus primeras palabras:

> El otro día te dije, señor, la poca seguridad que se puede tener de la voluble condición de las mujeres, y que Auristela, en efeto, es mujer, aunque parece un ángel, y que Periandro es hombre, aunque sea su hermano; y no por esto quiero decir que engendres en tu pecho alguna mala sospecha, sino que críes algún discreto recato (p. 174).

Este desfase que Clodio cree observar, con ojos linces, entre el ser y el parecer de la pareja abre una brecha por donde pretende llegar hasta los más escondidos pensamientos de Arnaldo y ejercer su dominio sobre él. Pero su interlocutor, a pesar de agradecerle «el buen consejo» que le ha dado, no le hace caso: «Auristela es buena, Periandro es su hermano, y yo no quiero creer otra cosa, porque ella ha dicho que lo es, que, para mí, cualquiera cosa que dijere ha de ser verdad» (p. 175).

Entre las sospechas del primero y la fe ciega del segundo se establece una tensión que pronto se resuelve en detrimento de Clodio, frustrado en su deseo de servir de consejero por faltarle las tres «calidades» requeridas para serlo: autoridad, prudencia y ser llamado[11]. No obstante, no se da por vencido, sino que aprovecha otra circunstancia propicia para reincidir en el tema. Pero, a falta de haber podido convencer a Arnaldo, elige como confidente a Rutilio. Este cambio de interlocutor no deja de extrañar al lector: ¿qué interés puede tener el bailarín italiano en prestarle oído atento? En realidad, la negativa recibida del príncipe ha reactivado en Clodio aquellos «ímpetus maliciosos» que, como dijo momentos antes a Rosamunda, le «hacen bailar la lengua en la boca», y malograrsele «entre los dientes más de cuatro verdades que andan por salir a la plaza del mundo» (pp. 135-136). Como él mismo confiesa a Rutilio, «me salen a la lengua y a la boca ciertos pensamientos, que ra-

[11] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 4, p. 176.

bian porque los ponga en voz y los arroje en las plazas antes que se me pudran en el pecho o reviente con ellos» (p. 181).

Esta vez, nadie va a salir a salvo del cuadro que se aplica a trazar y en el cual figuran, además de Arnaldo, Periandro y Auristela, aquellos que componen las respectivas familias de Antonio y Mauricio. No extraña el trato que el príncipe de Dinamarca se merece de quien pretendió ser su consejero y no lo logró. Al decir del maldiciente, Arnaldo, tras haber dejado su reino a la discreción de su padre, sigue el cuerpo (¿ya que no el alma?) de Auristela, como si fuera «su misma sombra». «Perdiéndose aquí, anegándose allí», nos ofrece un compendio de sus adversidades que Clodio nos presenta desde el lado empequeñecedor del anteojo. El contrapunto sentimental de estos trabajos —«llorando acá, suspirando acullá» (p. 182)— se contempla desde el mismo enfoque burlesco que fue el de Berganza, en su evocación irónica de las penas de amor de los «pastores finos»[12]. En cuanto a su modo de hacer frente al destino, tan sólo consiste en lamentarse de unas desventuras que no le fueron enviadas por el Cielo o la Fortuna, ya que él mismo las fabricó en un alarde de total irresponsabilidad.

Con todo, es la pareja de los supuestos hermanos la que recibe de Clodio los dardos más agudos, sin los miramientos con que tuvo que andar en sus dos conversaciones con Arnaldo:

> ¿Qué diremos desta Auristela y deste su hermano, mozos vagamundos, encubridores de su linaje, quizá por poner en duda si son o no principales? Que el que está ausente de su patria, donde nadie le conoce, bien puede darse los padres que quisiere y, con la discreción y artificio, parecer en sus costumbres que son hijos del sol y de la luna. [...] ¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este corredor y saltador, este Ganimedes, este lindo, este aquí vendido, acullá comprado, este Argos de esta ternera de Auristela, que apenas nos la deja mirar por brújula, que ni sabemos ni hemos podido saber deste par tan sin par en hermosura, de dónde vienen ni a do van? Pero lo que más me fatiga de ellos es que, por los once cielos que dicen que hay, te juro, Rutilio, que no me puedo persuadir que sean hermanos, y que puesto que lo sean, no puedo juzgar bien de que ande tan junta esta her-

[12] *El coloquio de los perros*, en Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. Avalle-Arce), vol. III, pp. 251-253. Otro tanto ocurre con don Quijote, después de su derrota ante el Caballero de la Blanca Luna (II, 67), en el momento en que sueña con hacerse pastor (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* [ed. Rico], vol. I, pp. 1282-1287).

mandad por mares, por tierras, por desiertos, por campañas, por hospedajes y mesones (p. 182).

Como se echa de ver, Clodio sintetiza aquí, más que la trama, la materia de los dos primeros libro del *Persiles*, aunque sometiéndola a un proceso reductor. Además de introducir a los dos protagonistas mediante un «este» sumamente despectivo, convierte su peregrinación en mero vagabundeo, en tanto que su recato y su discreción son el velo con el cual un caballero y una princesa de milagro encubren el misterio de un nacimiento inconfesable. Las aventuras de Periandro se condensan y rebajan en dos series sucesivas: sus triunfos deportivos en las fiestas de Policarpo, referidas anteriormente por el capitán del barco pirata y en que su fama queda aquí cifrada, y sus vicisitudes por mar y por tierra, sin más trascendencia que la de unos géneros de mercancía aquí vendidos y allí comprados. Finalmente, el gallardo mancebo que se vistió de mujer para volver a la isla bárbara en busca de su amada, no es más que un afeminado, un «lindo», un «Ganímedes»: calificativos infamantes que contaminan el cuidado con que este segundo Argos vela sobre la honestidad de Auristela, nueva Io convertida como ella en ternera, aunque no se nos dice si fue o no por los celos de Hera.

Después de extender sus dudas al hecho, un tanto sospechoso, de que Auristela y Periandro siempre hallan reyes que los hospeden, Clodio sigue pasando revista a los que comparten en ese momento sus andanzas. No perdona al trío formado por la familia de Mauricio, criticando la astrología del padre, la «fantasía» de su hija, entre loca y presumida, y dando a entender que el esposo de Transila, Ladislao, estaría dispuesto a conformarse con las costumbres matrimoniales de su tierra para poder volver a ella y estar en reposo en su casa[13]. Tampoco se aviene con la arrogancia del español Antonio, al que imagina de vuelta a su patria, haciendo «corrillos de gente» y «mostrando a su mujer y sus hijos envueltos en sus pellejos» (p. 183). Así, pues, Clodio llega a imaginar unos acontecimientos ulteriores que se verificarán parcialmente[14]; pero su vehemencia le lleva a atribuir a sus compañeros de viaje unas actitudes que no siempre han sido suyas. Si bien Antonio confesó haber pagado la culpa de su arrogancia con muchos años de destierro, Mauricio, en

[13] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 5, p. 183.

[14] En especial, el hecho de pintar la isla bárbara en un lienzo, señalando con una vara el lugar donde estuvo encerrado once años.

cambio, nos dio repetidas pruebas de que no se preciaba de ser «el mayor judiciario del mundo» (p. 183). Por lo cual no podemos coincidir con Clodio, cuando afirmó, ante Rosamunda, que jamás le había acusado la conciencia de haber dicho alguna mentira[15].

Lo que se desprende de su largo parlamento son los recelos que le inspira una gravitación marcada del sello del misterio: un misterio en que se envuelven unos protagonistas que se nos deslizan en cuanto pretendemos conocer su procedencia y su condición y sacar en claro lo que nos dicen de su parentesco, así como la meta que afirman perseguir a costa de unos peligros que, como da entender a Rutilio, no pueden ser «creedores»[16]. En este sentido, este personaje prometido por Cervantes a una temprana muerte se nos aparece como dentro y fuera de la fábula a la vez. Las dudas que expresa son, hasta cierto punto, las del «portador de la racionalidad»[17] que descubre en él Carlos Romero. Esta racionalidad, la porta también el lector en un momento en que no conoce el desenlace de la novela, un lector al cual Clodio prefigura, en cierto modo, al ejercer su mirada crítica. Ahora bien, nuestra perplejidad no nos induce, a diferencia del maldiciente, a pasar de las dudas a las sospechas difamatorias, condenando sin remisión a los peregrinos. Si nos separamos de Clodio en este particular, es porque no compartimos el doble compromiso que es el suyo en tanto que ente de ficción. Por un lado, el que se empeñe en desacreditar a Arnaldo procede, como ya vimos, del despecho de un aspirante a consejero que no llegó a ser admitido. Por otro lado, la descalificación de Periandro y Auristela oculta otro propósito, que no tardamos en conocer. A la pregunta que le hace Rutilio —«¿Adónde vas a parar, oh Clodio?»— éste contesta dándonos la clave de su murmuración: querer «procurar que, aunque fuese a costa de su desdicha [la de Arnaldo], nosotros enmendásemos nuestra ventura» (pp. 183-184). El medio elegido por Clodio —preparar una carta para Auristela y entregársela— será el que ponga en obra en los siguientes capítulos del mismo libro. Después de recapacitar en este papel los trabajos que pasó su destinataria, unos trabajos esta vez «creedores», la animará a escoger un modo de vida que le asegure la que el cielo qui-

[15] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, I, 18, p. 119.

[16] A diferencia de los de Antonio que, por tratarse de un desterrado, «por grandes que sean, pueden ser creedores» (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 5, p. 185).

[17] En Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. Romero), p. 291, n. 14.

siere darle, ofreciéndose a ser su esposo y aceptándola desde luego por su esposa[18]. La reacción inmediata de Auristela, la confusión de Clodio y su muerte inesperada serán entonces los últimos hitos de su propia trayectoria. Pero, mediante este recurso, incompatible con la dignidad y el decoro de una princesa, aquel poner en tela de juicio unos «imposibles», es decir la plausibilidad de la historia que nos cuenta Cervantes, no fue sino el primer paso del maldiciente hacia un intento fallido: reordenar en torno a su propia persona una fábula cuya verosimilitud, en un primer momento, dijo no poder ni querer admitir.

[18] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, 7.1, pp. 190-191.

FANTASÍA NOVELESCA Y EXPERIENCIA VIVA: LOS DESPOSORIOS DE CONSTANZA Y DEL CONDE

En la sucesión de historias episódicas que vienen a insertarse en la trama del *Persiles*, la del capítulo IX del Libro Tercero[1], que termina con los desposorios de Constanza de Villaseñor y la muerte del Conde, su esposo, es una de los que más se destacan por su desenlace efectista. Se inicia en un momento clave de la acción: el reencuentro, en Quintanar de la Orden, de Antonio de Villaseñor con sus padres, al cabo de una ausencia de diez y seis años debida a una altercado que tuvo con un caballero del lugar que le obligó a huir para ponerse a salvo. Al volver a Quintanar en compañía de Ricla, su mujer, de sus dos hijos y de Periandro y Auristela, Antonio no se da a conocer en seguida, advirtiendo que «tal vez mata una súbita alegría, como suele matar un improviso pesar» (p. 514). Prefiere, en un primer momento, decirles haber conocido «un tal Villaseñor bien lejos desta tierra» (p. 515), por lo cual, y por venir vestidos todos de peregrinos, recibe con los suyos una grata acogida de los dos ancianos que le hacen los honores de su casa. Pero es precisamente cuando ven entrar con ellos «un confuso montón de gente que traían en hombros, sobre una silla sentado, un hombre como muerto, que luego supieron ser el conde que había heredado al enemigo que solía ser de su hermano» (p. 517). Heredero del enemigo, sí, pero también amigo de Diego de Villaseñor, tras la reconciliación de las dos familias, este caballero se había puesto en camino con intención de ir en peregrinación a Roma, con motivo del Año Santo, pero no pudo seguir más allá de Quintanar.

1 Se cita por Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. Avalle-Arce).

En tan infausta circunstancia, Antonio acaba por «descubrise a sus padres, haciéndoles presente de sus nietos y de su nuera»; pero «esta llegada de sus hijos, tan no esperada, se la aguó, turbó y casi deshizo la desgracia del conde, que por momentos iba empeorando» (p. 519). «Herido de una bala por las espaldas, en una revuelta que dos compañías de soldados que estaban en el pueblo alojadas habían tenido con los del lugar» (p. 517), es atendido por «Auristela y Constanza que, con la compasión cristiana y solicitud posible, eran sus enfermeras, puesto que iban en contra del parecer de los cirujanos que ordenaban le dejasen solo o, a lo menos, no acompañado de mujeres». «Pero —prosigue el narrador— la disposición del cielo [...] ordenó y quiso que el conde llegase al último de su vida» (p. 519). Al ver acercarse la hora de su muerte, llama a su amigo Diego y, quedándose a solas con él, le dice que quiere agradecer el bien que se le ha hecho en su casa. Tras avisarle de que lleva recogida en dos baúles hasta la cantidad de veinte mil ducados en oro y en joyas, le pide que la tome Constanza, su nieta, en arras y para su dote. Pero no se queda en esto:

> Y más, que le pienso dar esposo de mi mano, tal, que aunque presto quede viuda, quede viuda honradísima, juntamente con quedar doncella honrada. Llamadla aquí y traed quien me despose con ella, que su valor, su cristiandad, su hermosura merecían hacerla señora del universo (p. 521).

A quienes le podrían oponer la diferencia de condición entre los desposados, el conde contesta con una advertencia incontrastable: «no será novedad disparatada casarse un título con una doncella hijadalgo, en quien concurren todas las virtuosas partes que pueden hacer a una mujer famosa» (p. 521).

La reacción de Diego de Villaseñor, asombrado, lo muestra no sólo persuadido de que su amigo ha perdido el juicio, sino también preocupado de que el vulgo diga que le trastornó el sentido, haciéndole tomar tal decisión : «por vías de la solicitud codiciosa» (p. 522). No obstante, el conde confirma su determinación: «que si el vulgo siempre se engaña, también quedará engañado en lo que de vos pensare». Basta esta respuesta para que Diego cambie del todo de opinión: «Alto pues», le dice, «no quiero ser tan ignorante que no quiera abrir a la buena suerte, que está llamando a las puertas de mi casa» (p. 522).

Puede sorprender el que el honrado amigo de un caballero herido por traición tenga a suerte su muerte inminente. Con todo, tanto

Auristela y Periandro como sus familiares, a quienes Diego comunica en seguida la determinación del conde, consideran que es una «ocasión» que hay que asir «por los cabellos». De ahí que en menos de dos horas, «ya estaba Constanza desposada con el conde y los dineros y joyas en su posesión, con todas las circunstancias y revalidaciones que fueron posible hacerse» (p. 522). Precisión importante, ya que nos da a entender que estos desposorios no pueden ser objeto de una acción en nulidad. El primer impulso de Constanza, después de ver al conde perdonar a sus matadores y luego morir en sus brazos, es hacer voto de ser monja. Pero no tarda en rendirse al parecer de Auristela, para quien «las obras de servir a Dios no han de ser precipitadas, ni que parezcan que las mueven acidentes» (p. 523). Mejor aun: la princesa concluye con un pronóstico que resultará acertado: «confiad en Dios, que quien os hizo condesa tan sin pensarlo os sabrá y querrá dar otro título que os honre y os engrandezca con más duración que el presente» (p. 523). De hecho, ese nuevo título será el que acaba de heredar el hermano menor del conde, estudiante en Salamanca. Éste no sólo se conforma con la voluntad del difunto, sino que parte a la corte para pedir justicia contra los matadores, los cuales son condenados y ejecutados, a despecho del perdón otorgado por su víctima. Más adelante, a la hora del desenlace, se nos dice que Sigismunda acompañó Constanza «hasta dejarla casada con el conde su cuñado» (p. 713).

Referida a los fines perseguidos por la «historia septentrional», esta aventura, o, para decirlo con palabras del narrador, este «estraño caso», es, sin la menor duda, de los que aspiran a suscitar la admiración del lector. Participa de lo que Jean-Marc Pelorson llama acertadamente «un parti-pris continuel d'intensité émotive»[2]. El mismo conde, para manifestar su agradecimiento, se vale, según sus propias palabras, del «más alto estremo que pueda imaginarse» (p. 520). «Estremo», por cierto, es la decisión que toma; pero ¿en qué sentido merece ser «el más alto [...] que pueda imaginarse»? A esta pregunta Joaquín Casalduero intentó dar una respuesta derivada de su interpretación providencialista del *Persiles*. Según él, «la llegada del Conde tiene su justificación en que no hay gozo humano que no vaya acompañado de dolor. Pero su venida tiene otra función»:

> El enemigo de Antonio, antes de morir, se había reconciliado con la familia de éste; los sufrimientos de Antonio son únicamente la penitencia por

[2] Pelorson, 2001, p. 991.

> su pecado. Sin embargo, una reconciliación, para ser verdadera, tiene que tener raíces en el sacrificio [...] El hombre mismo no es capaz por sí solo de ese generoso sacrificio que crea la reconciliación. Es necesario la mediación de un tercero, de un ser inocente, para que pueda terminar la discordia. El Conde es el elegido para que con su muerte cese la enemistad entre las dos casas, y es el Conde que, dotando y casándose con Constanza, lleva la alegría al dolor de Antonio[3].

Casalduero, de esta manera, pretende descubrir a su lector el recto significado de este caso, un lector desorientado por lo que, a primera vista, parece ser «un desenfreno de la fantasía», cuando, en realidad, hay que ver en ella una historia que completa la de Antonio, al expresar «la concepción cristiana del mundo y la imitación de la vida de Cristo»[4]. Sin desestimar semejante interpretación, conviene, no obstante, enfocar esta aventura desde otra perspectiva. No es indiferente, en efecto, relacionarla, río arriba, con un episodio de la vida de Cervantes que, aunque no nos proporciona una «fuente» o una clave exclusiva de lectura, sí bosqueja una manera de trasfondo sobre el cual se recortan los desposorios del Conde y de Constanza. Nos referimos a la muerte de don Gaspar de Ezpeleta, mortalmente herido en Valladolid, el 27 de julio de 1605, a la puerta de la casa del Rastro de los Carneros donde moraba en aquel momento el escritor con su familia. Este episodio se conoce por el proceso conservado en el Archivo de la Real Academia Española y transcrito por Pérez Pastor[5]; un proceso incoado por el juez Villarroel con motivo de esta muerte, consecutiva a un encuentro con un agresor cuya víctima, durante su agonía, se negó a revelar la identidad. Este agresor era, en efecto, un escribano amigo del juez, llamado Galván, cuya mujer trataba amores con don Gaspar. No se puede comparar, por supuesto, esta circunstancia con aquella en la que el conde perdió la vida, excepto, quizás, en el hecho de que, en ambos casos, la muerte no fue inmediata, pero sí violenta y alevosa. El conde del *Persiles* —cuyo nombre no se precisa nunca— se nos aparece más bien, en tanto que figura ejemplar, como una inversión de aquel calavera que fue en su vida Ezpeleta. Ahora bien, uno y otro son recogidos en una casa próxima al lugar donde fueron heridos, recibiendo la asistencia de unos cirujanos que

[3] Casalduero, 1975, pp. 168-169.
[4] Casalduero, 1975, p. 169.
[5] Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, pp. 435-537.

no tardan en darse cuenta de que la herida es mortal. Uno y otro, sobre todo, son atendidos por unas mujeres que, como escribe Cervantes, «no se quitaban de su cabecera, obligadas de su natural condición» (p. 519). En el caso del conde, estas enfermeras, como ya vimos, son Constanza y Auristela; en el de don Gaspar, se trata, entre otras, de Magdalena de Sotomayor, la propia hermana del escritor[6]. Magdalena, que había recogido en su casa a Isabel de Saavedra, la hija natural del escritor, tan sólo declara, en su deposición, ser beata. En cambio, no dice nada de su vida anterior, callando, como era de esperar, el trato que mantuvo, en diferentes épocas, con tres seductores sucesivos: Pedro de Portocarrero, hijo menor del desventurado gobernador de la Goleta, Fernando de Lodeña, cuyo hijo firmará uno de los sonetos liminares de las *Novelas ejemplares*, y un tal Juan Pérez de Alcega, escribano de la reina Ana de Austria[7].

Dicho esto, ¿qué merced recibió Magdalena de don Gaspar por sus atenciones? Si hemos de creer a la beata, le hizo en su testamento «una manda […] de que le den un vestido de seda de la que ella quisiere por el amor que la tiene»[8]. Donación indiscutible, pero que dio pábulo a las insinuaciones de una vecina, Isabel de Ayala, según las cuales varios caballeros solían entrar a visitas en esta casa, de día y de noche, siendo motivo de mucho escándalo. Magdalena, por su parte, afirma en su deposición no haber visto a don Gaspar hasta que le vio herido. En cambio, sí «estuvo a su cabecera regalándole hasta el punto que murió»[9]. Volviendo sobre el obsequio del vestido, declara no saber por qué razón se lo dio, «más de que si por haber acudido con caridad a regalarlo en la cama, le hizo alguna manda»[10]. Esta manera de agradecer a la hermana del escritor no se puede comparar con el «estremo» imaginado por el conde en beneficio de la nieta de su amigo. La diferencia entre una y otra situación refleja, por cierto, todo lo que media entre, por un lado, el regalo hecho por un vividor a una beata entrada en años, después de una vida de galanteo, y, por otro lado, la decisión inaudita de un caballero ejemplar a favor de una doncella honrada. Se comprueba, además, en los últimos momentos de una y otra víctima. Como ya queda dicho, al día siguiente del desposorio, «recebidos todos los sacramentos, murió

[6] Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, p. 498.
[7] Canavaggio, 2003, pp. 96, 121, 138-139, 151 y 157.
[8] Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, p. 498.
[9] Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, p. 498.
[10] Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, p. 498.

el conde en los brazos de su esposa, la condesa Constanza» (p. 523). En cuanto a don Gaspar, si bien se confesó poco después de ser recogido en la calle, la deposición de Magdalena de Sotomayor, que estuvo presente en su agonía, el 29 de junio, nos produce una muy distinta impresión. Mientras le estaba ayudando a bien morir, en compañía de otros testigos, él no quiso hacerles caso: «estando en el *articulo mortis* [...] le preguntaron cerca de su herida y quien le había herido y que descargase su conciencia; el qual dixo que ni lo sabía ni quería saber, y que le dexasen y con esto murió»[11].

En vista de este desfase, la suerte reservada por Villarroel a Cervantes y a los suyos arroja nueva luz sobre el desenlace del episodio del *Persiles*. El autor del *Quijote* que, al decir de su otra hermana, Andrea, tenía fama de ser «hombre que escribe e trata negocios»[12], se vio convertido, en dicha circunstancia, en blanco de las murmuraciones de unas vecinas malintencionadas, llegando a ser encarcelado con los suyos por un juez preocupado por desviar la atención desde su amigo, el escribano Galván, hacia Cervantes y las mujeres que compartían su hogar. Sólo al cabo de varios días, el 1 de julio, serán excarcelados por los cuatro alcaldes de Valladolid bajo fianza. En comparación con la triste suerte reservada a un escritor que acababa de volver, con sonado éxito, a la república de las letras, la ventura que conoce Costanza de Villaseñor, al asir la ocasión por los cabellos, se nos aparece como una manera de desquite: el de la ficción sobre la realidad o, si se prefiere, de la literatura sobre la vida.

[11] Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, p. 481.
[12] Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, p. 518.

LA ESPAÑA DEL *PERSILES*

No deja de ser paradójico, al menos a primera vista, elegir como tema de reflexión la representación que nos ofrece de España una «historia setentrional» que, antes de terminar en Roma, nos conduce primero hasta los límites boreales del mundo conocido por los hombres del siglo XVII. Más aún: Heliodoro, con quien el autor de dicha historia pretendió competir, había llevado a Teágenes y Cariclea hasta Etiopía, en una localización por cierto abstracta, pero que abría la curiosidad del lector hacia una tierra extraña y alejada de sus referencias habituales[1]. Pues bien: al principio del Libro tercero de su obra, Cervantes pone a Periandro y Auristela en la boca del Tajo, a la entrada de Lisboa; más adelante, los lleva desde Badajoz hasta las cercanías de Valencia, pasando por Guadalupe y los caminos de la Mancha, antes de conducirlos por Barcelona hasta Perpiñán, última etapa de su recorrido por la península. ¿No será que contradice de este modo, no sólo las recomendaciones de Torquato Tasso[2], sino su propio propósito inicial? Basta recordar que, durante este viaje, nuestros peregrinos hacen etapa en Quintanar de la Orden, patria de Antonio de Villaseñor, pero también de Juan Haldudo el rico, por lo cual se encuentran en el mismo escenario de la primera hazaña de don Quijote[3].

[1] Ver al respecto las observaciones de Bakhtine, 1978, pp. 250-253.

[2] «Fra popoli lontani e ne' paesi incogniti possiamo finger molte cose di leggieri senza togliere autorità alla favola. Però di Gottia e di Norvegia e di Svevia e di Islanda, o dell'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo oceano oltre le colonne d'Ercole, si dee prender la materia de' sì fatti poemi» (citado por Riley, 1966, p. 301).

[3] Juan Haldudo el rico, vecino de Quintanar, es el primero en ser desafiado por don Quijote recién armado caballero, en el capítulo 4 de la primera parte del *Quijote*. Es entonces cuando libera a su criado Andrés, aunque sin medir las consecuencias de su

Descartemos sin más tardar esta objeción. Si bien, a diferencia de la isla Bárbata o del reino de Bituania, la España del *Persiles* no podía desorientar a los contemporáneos de Felipe III, en cambio, el príncipe de Tule y la princesa de Frislandia van a encontrar en ella un marco y un espacio idóneos para crear admiración. Lo que nos proponemos examinar, por consiguiente, al hilo de una lectura que se ceñirá al movimiento del relato, son las fuentes de esta sorpresa, acorde con el proyecto artístico del que nació la novela[4]; y además, hasta donde resulte posible concretarlas, las condiciones que permitieron que dicha sorpresa pudiera ser compartida por sus primeros lectores.

Lo mismo que Heliodoro, Cervantes asigna una meta a sus protagonistas. Esta meta, como ya se sabe, es Roma, ciudad santa, pero también un tanto misteriosa para aquellos cristianos del Septentrión que, a ejemplo de Auristela, soñaban con perfeccionar su conocimiento de las verdades de la fe[5]. ¿Cómo llegar hasta ella? En vez de ir primero a Inglaterra, como se lo propuso Arnaldo, para alcanzar después Italia pasando por Francia[6], la razón aconsejaba a la pareja central y a sus compañeros llegar por el Atlántico al puesto avanzado de la Europa católica. Al final de una última travesía, extraordinariamente tranquila, a diferencia de las que habían aguantado hasta entonces, descubren Lisboa, descrita por Antonio de Villaseñor a su esposa como el lugar de la más alta devoción[7] y cuyos templos se dedican a visitar durante diez días.

intervención. El viaje de Periandro y Auristela por la Mancha abarca los capítulos 9 y 10 del Libro III del *Persiles*.

[4] Hasta en el título de los dos últimos libros, el *Persiles* sigue siendo de modo explícito una «historia setentrional»: a diferencia de los dos primeros, ambos ostentan esta indicación liminar.

[5] Ver Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda* (ed. Romero), IV, 5, p. 656.

[6] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, I, 16, p. 233. Más adelante (I, 17, p. 237), el mismo Arnaldo parece dudar entre Inglaterra, España y Francia como primera etapa de este recorrido. En ningún momento nuestros peregrinos contemplan la posibilidad de llegar a Italia pasando por el Sacro Imperio, víctima de la herejía luterana y donde el Emperador Carlos Quinto, aunque vencedor en Mühlberg de los príncipes protestantes alemanes, no había conseguido acabar con su resistencia. Tener en cuenta esta situación implicaría, dicho sea de paso, que los acontecimientos referidos en la acción principal se situaran en 1559, o sea doce años más o menos después de la batalla de Mühlberg, ganada por el Emperador en el mismo año del nacimiento de Cervantes. Lo cual supone que se haga caso omiso de la doble cronología sobre la cual volveremos más adelante.

[7] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 1, p. 432.

En tal coyuntura, Auristela se dirige al monasterio de Belén para adorar en él «el verdadero Dios libre y desembarazadamente, sin las torcidas ceremonias de su tierra»[8]; así pretende, lo mismo que sus compañeros, «encaminar sus almas por la derecha senda de su salvación»[9]. Por cierto, la hermosura de la joven princesa, la insólita elegancia de Periandro, el atuendo de Antonio y de los suyos, cubiertos con pieles de lobos, suscitan un asombro general. Pero en cuanto deciden ponerse en camino para ir al santuario de Guadalupe, cambian radicalmente de aspecto: vestidos como peregrinos[10], provistos con «patentes verdaderas y firmes»[11], acomodándose de bordones para guiar sus pasos y los de su bagaje[12] y defenderse si fuere necesario, borran así todo lo que los diferenciaba en su apariencia exterior, y su viaje que, hasta entonces, consistía en una odisea marítima, se convierte —al menos en estos primeros momentos— en una peregrinación[13].

Este recorrido por tierra corresponde plenamente a las expectativas de los que lo emprenden. Colma especialmente las aspiraciones de Auristela «que había prometido de ir a pie hasta Roma desde la parte do llegase en tierra firme»[14]. Cansada de enfrentarse con piratas, tormentas y naufragios[15], rechazará, una vez en Barcelona, la propuesta del hermano de Ambrosia Agustina que quería poner sus galeras a su disposición[16]; y, en vez de llegar por mar a las costas de Italia, preferirá pasar por Lenguadoc, Provenza y Milanés para alcanzar el término de su viaje. También responde al deseo de Antonio: ya sabemos, desde el Libro primero, que, tras haber matado en duelo a un caballero que le había agraviado, se despidió de su patria diez y seis años antes, por lo cual anhela reunirse con sus padres antes de que mueran y presentarles su familia[17]. En tales condiciones nuestros peregrinos se encaminan primero hacia

[8] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 1, p. 434.

[9] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 1, p. 439.

[10] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 1, p. 436.

[11] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 1, p. 439.

[12] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 1, p. 439 y III, 2, p. 440.

[13] De acuerdo con el primer significado de peregrinar (*Aut*: «andar por tierras lejos de la propria patria»), el cual, lo mismo que sus derivados, supone un viaje por tierra.

[14] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 2, p. 440.

[15] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 1, p. 433.

[16] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 12, p. 564.

[17] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 8, p. 509. El relato de Antonio corresponde a los capítulos 5 y 6 del Libro I.

Guadalupe, pasando por Extremadura, para llegar en un segundo momento a la Mancha y detenerse en Quintanar, tras haber contemplado Toledo desde fuera. Más adelante, su itinerario se desvía hacia las orillas del Levante para seguir la costa hasta Barcelona antes de alcanzar la frontera de Francia al norte de Perpiñán. Los caminos que eligen son, sin la menor duda, aquellos que describe el *Repertorio de todos los caminos de España*, de Juan Villuga[18]. Ahora bien, ¿cuántos días necesitan para cubrir la distancia que media entre Lisboa y el Rosellón? En este particular Cervantes cuida de no entrar en detalles inoportunos: aunque señala más de una vez la duración de una etapa, la suma de las referencias que aduce —«un día», «dos días», «otro día»— permanece deliberadamente imprecisa. El viaje por Extremadura parece situarse en el equinoccio de marzo[19], antes de la visita de los jardines de Aranjuez, engalanados con los encantos de la primavera[20]; pero el que los padres de Antonio tomen el fresco a la puerta de su casa, en una tarde de verano, nos da a entender que tres meses, al menos, transcurrieron entre la estancia en Guadalupe y la llegada de los peregrinos a Quintanar[21]. Tanto vale decir que sus andanzas no se sitúan dentro de una temporalidad factual: «le pointillé irrégulier et capricieux»[22] que traza obedece a una cronología subjetiva, procedente de la percepción que los diferentes narradores se aplican a darnos de las aventuras que nos cuentan[23].

Lo que resalta también de este itinerario que abarca los capítulos 2 a 11 del Libro tercero, es el poco espacio dedicado a las ciudades. Por cierto, en el capítulo 2, Badajoz constituye un caso aparte, ya que nuestros peregrinos son los huéspedes del corregidor del lugar, presenciando en su casa la representación de una comedia. En cambio, ni Trujillo ni tampoco Cáceres figuraban en su programa, y si se detienen en ellas, lo hacen a consecuencia de unos acontecimientos imprevistos. Pasan por Aranjuez y Quintanar que no merecen llamarse ciudades, pero, por falta de tiempo, no entran en Toledo ni tampoco en Valencia, aunque están al tanto de sus encantos y de su fama[24]. Cuidan de no pasar por Madrid,

[18] Ver Lozano Renieblas, 1997, p. 115.
[19] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 2, p. 447.
[20] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 8, p. 511.
[21] Lozano Renieblas, 1997, pp. 53-54.
[22] Pelorson, 2003, p. 20.
[23] Ver Lozano Renieblas, 1997, pp. 19-80.
[24] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 8, p. 509 y III, 12, p. 555.

por temor a los peligros que corren quienes se atreven a pisar sus calles[25] y, en cuanto a Barcelona, se reduce para ellos a la playa en que desembarca Ambrosia Agustina y a la casa donde les cuenta su historia. Así pues, la España que descubren es la del campo, una España que, si bien ignora el bullicio del mundo urbano, no deja de ser propicia a los encuentros que suelen tener los que recorren sus caminos. ¿Serán entonces los hitos de este recorrido los santuarios que cualquier peregrino tiene el deber de visitar? Contra toda espera, no es el caso. Una vez salidos de Guadalupe, cuya función en la historia resulta ambigua, nuestros viajeros, animados por el deseo de ir a lo más urgente, se apartan de lo que parecía ser su preocupación inicial. Prestan un oído atento a una vieja peregrina que, en el capítulo 6, encomia todos los lugares de devoción que se propone visitar[26], pero se niegan a acompañarla cuando se ofrece a llevarlos a ellos[27] y, al llegar a la vista de Barcelona, renuncian a desviarse hasta las «santísimas montañas de Montserrate», limitándose a adorarlas desde lejos, «sin querer subir a ellas, por no detenerse»[28].

Lo que nos llama ante todo la atención son «los nuevos y estraños casos»[29] que se les ofrecen a raíz de los encuentros y de las etapas, y particularmente aquellos que protagonizan los cuatro personajes que, entre Badajoz y Valencia, les salen inesperadamente al encuentro: Feliciana de la Voz, el polaco Ortel Banedre, el conde herido mortalmente en Quintanar, en el momento en que Antonio se reúne con sus padres y, finalmente, Ambrosia Agustina. Cada uno encarna un destino particular que proporciona la materia de una historia de la que viene a ser a la vez narrador y protagonista, y este relato segundo viene a incorporarse a la historia principal mediante una técnica de inserción ya usada en los dos primeros libros del *Persiles*[30].

La primera de estas historias, que abarca los capítulos 3 a 5, nos interesa ante todo por su inserción consecutiva a una aparición en campo

[25] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 8, p. 510.

[26] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 6, pp. 484-488.

[27] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 6, pp. 484-488.

[28] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 12, p. 556.

[29] El capítulo 2 del Libro III lleva el título siguiente: «*Peregrinos. Su viaje por España. Sucédenles nuevos y estraños casos*» (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 2, p. 440).

[30] En la estela de la novela griega, examinada desde este enfoque por Bakhtine, cobran especial relieve los numerosos encuentros ocurridos durante el viaje: el tema del encuentro mantiene vínculos estrechos con el cronotopo del camino (ver Bakhtine, 1978, p. 249).

raso, la de Rosanio, de quien descubriremos más adelante que es el padre del recién nacido confiado por él a los peregrinos. Feliciana entra a su vez en el escenario: desesperada, pide auxilio a nuestros caminantes que la llevan hasta una cabaña de pastores, los cuales, compadecidos, la acogen. Cabe esperar el alba para que la doncella, incapaz de reconocer a su hijo en la criatura que le presentan, refiera sus desventuras[31]. A raíz de lo cual su viaje se confunde por un tiempo con el de Periandro y Auristela: espectadora, en el capítulo 4, de la muerte de Diego de Parraces, viene a ser poco después testigo del error padecido por sus compañeros, acusados por la Santa Hermandad de haber matado al joven caballero, antes de comparecer ante el corregidor de Cáceres. Una vez absueltos, aunque *in extremis*, los peregrinos la llevan consigo a Guadalupe; allí consigue escapar de la venganza de su hermano que pretendió apuñalarla en plena iglesia para lavar su honor, hasta que una serie de llegadas providenciales permita a la historia de sus amores conocer un desenlace feliz.

La segunda intervención, la de Ortel Banedre, nace de un encuentro en el camino: por culpa de su caballo que tropieza en un hoyo, el polaco cae al suelo, y esta caída se le aparece como una señal del destino que le convida a contar su historia. Sin embargo, en vez de la «mise en abyme» que insertó la tragedia de Diego de Parraces en el drama de Feliciana, son ahora dos desventuras sucesivas las que el narrador concatena sin recobrar casi el aliento, al hilo de los capítulos 7 y 8. La primera, ocurrida en Lisboa, reúne, lo mismo que la anterior, los habituales tópicos de la novela cortesana, ordenados en torno al arranque de generosidad de una madre que, para cumplir su palabra, renuncia a vengarse del hombre que acaba de matar a su hijo. La segunda, sucedida al cabo de los quince años de vida del narrador en las Indias Orientales, convierte una humilde venta en el teatro de un flechazo. Este flechazo origina un cambio de perspectiva, ya que el episodio sentimental desemboca en un desastre de corte picaresco por culpa de una fregona sin escrúpulos, perfecta contrafigura de la que da su título a una de las más logradas no-

[31] Feliciana no cuenta su historia de un tirón, sino que suspende su narración a consecuencia de una falsa alarma que corresponde a la técnica de la doble suspensión: ésta afecta de modo simultáneo los acontecimientos pasados referidos por la narradora (su parto clandestino) y los acontecimientos presentes, es decir el grado de posibilidad que tiene de ir hasta el final de su relato sin exponerse al peligro de ser descubierta por sus perseguidores. Ver Moner, 1989, pp. 279-281.

velas cervantinas. Otra diferencia entre esta narración y la de Feliciana viene a ser un desenlace en cascada. En un primer momento, Ortel Banedre se declara determinado a ir a Madrid, para vengarse de aquella traidora que acaba de ser detenida con su cómplice. A consecuencia de esta resolución, Periandro que, hasta entonces, lo había escuchado sin interrumpirlo —o casi— se empeña en disuadirlo y lo consigue gracias a su elocuencia. Ahora bien, será sólo mucho más tarde cuando nuestros peregrinos, una vez llegados al final de su viaje, se enteren de la muerte infausta del polaco, apuñalado por la muchacha a la que había encontrado inesperadamente en una calle de Roma.

La tercera historia, en el capítulo 9, se separa a su vez de las dos anteriores en tanto que confiere un sesgo inesperado al regreso a Quintanar de Antonio de Villaseñor. La sorpresa del lector nace en efecto de la repentina llegada al pueblo de un caballero que había emprendido su propia peregrinación a Roma y que es herido mortalmente por haber querido interponerse en una revuelta entre campesinos y soldados. Al hacer de Constanza la única heredera de su nombre y su hacienda, no sólo da una tonalidad imprevista al reencuentro de Antonio con sus padres, sino que concluye de manera original la trayectoria del bárbaro español y de su familia; en efecto, Quintanar es el lugar donde termina el viaje de Ricla y de su esposo, en tanto que Antonio el hijo y su hermana prosiguen su camino en compañía de Auristela y Periandro.

En el último de estos cuatro «estraños casos», el elemento novelesco ocupa sin la menor duda el mayor espacio. Lo comprobamos primero en sus preliminares, cuando los peregrinos, en el capítulo 11, topan con un joven soldado condenado a consecuencia de la revuelta que costó la vida al conde. La conserva de regalo que pide para socorrerle uno de los guardas que lo llevan a las galeras, el aspecto que ofrece su cara untada por el sebo del timón del carro, como para no ser reconocido, los agradecimientos que dirige a los que le han prestado ayuda son otros tantos indicios que sugieren que el caso no terminará así. Lo comprobamos más adelante en el capítulo siguiente, al contemplar a una joven y hermosa mujer, ricamente ataviada, que desembarca de una galera en la playa de Barcelona. Sin embargo, hay tanto contraste entre estas dos apariciones que no basta con que Ambrosia Agustina, al reconocer a nuestros viajeros, les manifieste públicamente su gratitud; es preciso también que los lleve hasta su casa donde les cuenta su historia. Sus amores clandestinos, su matrimonio frustrado por culpa de la súbita partida de su esposo a la guerra;

su desesperación y su determinación en reunirse con él, valiéndose de un disfraz que le permite alistarse y aprender el oficio de atambor, su detención y su condena a las galeras; su salida para Cartagena; su embarque que la pone en las manos de un barbero que se sorprende al contemplar a este bisoño lampiño: su desmayo y su despertar ante los ojos de su marido, salido de los baños berberiscos, así como de su hermano que se descubre emparentado con aquel ex-cautivo al que acaba de recoger: otros tantos hitos en una trayectoria que la complicidad del lector permite referir a los criterios de lo imposible verosímil.

La aparente variedad de estos casos ofrecidos a nuestra curiosidad no deja por ello de situarse dentro de un ámbito social homogéneo: descontando a Ortel Banedre, venido de su lejana Polonia, todos los protagonistas pertenecen al mismo mundo; tan sólo se diferencian por su grado de nobleza: a medio camino entre el conde, gran señor que muere en brazos de Costanza, y un mero hidalgo como Antonio de Villaseñor, la mayor parte —Rosanio, los dos gentilhombres de Trujillo que recogen a su hijo, el padre y el hermano de Feliciana, el hermano y el marido de Ambrosia Agustina— son caballeros. Semejante espectro, del que heredará la novela cortesana, limitaría el interés de esta insólita peregrinación por España al no ampliarse periódicamente a un campesinado que, en diferentes momentos, afloja las tensiones nacidas de las convenciones novelescas. Su primera intervención, a cura de los pastores que, en el capítulo 2, acogen a Feliciana, lleva todavía el sello de la inocencia bucólica, como si, a ejemplo de don Quijote, Auristela y sus compañeros descubrieran en ellos los herederos de una edad de oro ya desaparecida. No obstante, esta sencillez conlleva una notable rudeza: al contestar a los que preguntan si Feliciana tendrá bastante fuerzas para acompañar a los peregrinos, el más viejo de los pastores, valiéndose de un saber adquirido al contacto con sus rebaños, acaba sin tardar con sus dudas. En efecto, según nos dice,

> no había más diferencia del parto de una mujer que del de una res y [...] así como la res, sin otro regalo alguno, después de su parto, se quedaba a las inclemencias del cielo, ansí la mujer podía, sin otro regalo alguno, acudir a sus ejercicios[32].

La llegada de nuestros viajeros a la Sagra de Toledo, en el capítulo 8, nos proporciona un nuevo episodio rústico. Los cantares y las danzas

[32] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 4, p. 462.

que escuchan y contemplan han sido comparados con los que descubren don Quijote y Sancho al llegar a las bodas de Camacho[33]; con todo, es otra función la que desempeñan: son en efecto un preludio a una manera de entremés donde el disfraz femenino del joven Tozuelo, en vez de acabar en una secuencia burlesca, alimenta el debate que suscita en los dos alcaldes el trato sentimental de sus hijos. El niño nacido de los amores clandestinos de Rosanio y Feliciana deja lugar aquí al fruto esperado de unos «casorios hechos a hurtadillas»[34] cuya cabal medida nos da Mari Cobeña al recordar que «ni yo he sido la primera ni seré la postrera que haya tropezado y caído por estos barrancos»[35]. Una de sus compañeras se aplica entonces a reducir el asunto a sus exactas proporciones, aconsejando que mozo y moza se casen sin tardar, solución adoptada acto seguido por las dos partes.

Una tercera secuencia, con tonalidad parecida a la de la anterior, aunque con proporciones más amplias y significado más complejo, corresponde, en el capítulo 10, a la desgracia de los dos cautivos falsos, confundidos, al cabo de un interrogatorio riguroso, por uno de los dos alcaldes de un pueblo manchego de cuyo nombre el narrador declara no conservar memoria[36]. En comparación con el episodio de Cobeña y Tozuelo, éste ofrece una teatralización aún más marcada a la cual colaboran tanto el narrador, mediante sus acotaciones escénicas, como los cuatro protagonistas, a lo largo de un diálogo que llena la mayor parte del capítulo. No cabe duda de que esta historia, al menos en sus referencias, procede de un folclore decantado por la experiencia personal de Cervantes; con todo, lo que más llama la atención del lector, es el desenlace insólito que conoce, nacido de la agudeza de los dos estudiantes: valiéndose de su facundia, consiguen no sólo mover a lástima al alcalde que se decía a punto de mandarlos a galeras, sino hacer que les dé «una lición de las cosas de Argel, tal, que de aquí adelante ninguno les coja en mal latín en cuanto a su fingida historia»[37].

[33] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 8, p. 506, n. 10.

[34] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 8, p. 508.

[35] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 8, p. 509.

[36] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 11, p. 527.

[37] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 10, p. 538. Además de las finas observaciones que Michel Moner dedica a este episodio (1989, pp. 262-266 y 290-298), merece leerse el artículo de Requejo Carrió, 2003, así como las reflexiones de Márquez Villanueva, 2010, pp. 289-294.

En el capítulo siguiente, el desembarco de corsarios berberiscos en la costa del Levante, con la ayuda de los vecinos del pueblo morisco donde nuestros peregrinos habían hecho etapa, nos aparta del mundo estático que sirve de trasfondo a los episodios novelescos. Se opera de este modo el entronque entre actualidad y ficción, mediante una técnica ya usada por Cervantes en la segunda parte del *Quijote*, con la historia de Ricote y la de Roque Guinart. La ambigüedad de este episodio ha sido recalcada con razón; aunque tiende a acreditar la idea de una complicidad activa entre Islam de España e Islam de Argel, uno de los miembros de la comunidad morisca profiere, en una manera de *vaticinatio post eventum*, un llamamiento a la expulsión de sus correligionarios. Así pues, los argumentos aducidos por el Jarife son precisamente los mismos que solían invocar los defensores más acérrimos de la expulsión: paradoja que basta para sugerir una inflexión irónica de este discurso[38]. Finalmente, en el capítulo13, un breve episodio, ocurrido en Perpiñán, nos muestra a unos miserables campesinos obligados a jugarse a los dados los ducados que les prestan los ministros del rey: si pierden en este juego, no tendrán más remedio que ir a galeras. Uno de ellos pretende llevar esta siniestra lógica hasta sus extremos, dejando ese dinero a su mujer y a sus hijos: prefiere en efecto domeñar el remo para mantener a los suyos, a falta de poder conseguirlo con el azadón[39]. La generosidad de Constanza le permitirá evitar tan triste suerte.

Situados en un contexto más amplio que permite recrear en su diversidad las condiciones, actitudes y costumbres características de la España profunda, estos extraños casos proceden de lo que Jean-Marc Pelorson llama acertadamente «un parti-pris continuel d'intensité émotive»[40]. Contrapunto del caminar de los peregrinos, son otras tantas oportunidades que tienden a suspender el interés. De acuerdo con las prescripciones de una fábula que aspira no sólo a entretener, sino a admirar y conmover al lector, viene a relevar los prodigios que, en los dos primeros Libros, acompañaron sus viajes septentrionales. Ni se ven, en el campo extremeño, aquellos peces espantosos llamados «naufragios», ni tampoco el famoso barnaclás; tampoco salen al encuentro de nuestros

[38] Los estudios más profundos dedicados a este episodio y, más generalmente, a la presencia de los moriscos en la obra de Cervantes se deben a la pluma de Francisco Márquez Villanueva. Ver Márquez Villanueva, 1975a, pp. 285-295 y 2010, pp. 283-289.

[39] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 12, p. 566.

[40] Pelorson, 2001, p. 99.

viajeros aquellos hombres lobos siempre dispuestos a asaltarlos. Su sorpresa nace ahora de una concatenación de apariciones inesperadas, así como de las peripecias que menudean en los relatos secundarios; más aún, quizás, de las coincidencias con las cuales se pretende acreditar su acumulación. Una extraña casualidad es la que explica no sólo el encuentro con Rosanio y Feliciana de la Voz, sino la aparición simultánea, en Guadalupe, del padre y del hermano de la joven madre, la de los dos caballeros que recogieron al niño, y finalmente, la llegada de su padre que surge en el momento oportuno para echarse a los pies de su futuro suegro. Esta misma casualidad hace que Ortel Banedre venga a esconderse en la habitación de la madre del caballero al que acaba de matar en duelo; es ella la que da por amigo al padre de Antonio de Villaseñor un conde que resulta ser el hermano del ya difunto enemigo de su hijo; ella la que hace que este conde sea herido mortalmente en una revuelta ocurrida el mismo día de la llegada de los peregrinos a Quintanar, revuelta que, además, lleva Ambrosia Agustina, disfrazada de soldado, a ser detenida y condenada como autora del escándalo. Esta casualidad es la que, por añadidura, coloca dos veces en su camino a Auristela y a sus compañeros, testigos asombrados de su transformación y, luego, de la reunión milagrosa en una misma galera de la protagonista con su hermano y su marido. A diferencia de lo que ocurre en los primeros capítulos del *Persiles*, esta incidencia del azar, profusamente aprovechada por la novela griega, no rebasa aquí ciertas limitaciones. Si bien origina parte de las peripecias de las historias episódicas que vienen a unirse con la trama principal, en cambio, en lo que se refiere a la fábula propiamente dicha, o sea la peregrinación de Periandro y Auristela, no modifica sustancialmente el curso de los acontecimientos, limitándose generalmente, a sesgar momentáneamente su desarrollo normal[41].

En el entronque entre folclore y literatura, así como en el punto conclusivo de los experimentos realizados por Cervantes a lo largo de su vida de escritor, la España del *Persiles*, lo mismo que la del *Quijote*, nos propone, sino una auténtica comedia humana, al menos una manera de retablo que incorpora y reúne toda una gama de personajes, todo un abanico de conductas y situaciones. No resulta sorprendente, por consiguiente, que el recorrido de los peregrinos venga a compaginarse con la doble cronología reivindicada por Carlos Romero; aunque el

[41] Sobre la función estructurante del azar en el *Persiles*, ver Lozano Renieblas, 1998, pp. 59-65.

reinado de Carlos Quinto, al que Antonio de Villaseñor sirvió dieciséis años antes en Alemania y en Flandes y de cuya muerte nos enteramos al final del Libro segundo, sigue siendo una referencia clave, con todo, las alusiones a la época de Felipe III cobran en el Libro tercero un relieve significativo: la presencia en Lisboa de un gobernador o virrey en ausencia del monarca, la cual sugiere que la acción se sitúa después de 1580, fecha en que Portugal fue unido a la corona española[42]; el regreso definitivo de la Corte a Madrid, decidido por Lerma en 1606[43]; la expulsión de los moriscos, decretada en 1609 por motivos evocados por el Jarife en su supuesta profecía, medida que ni el Emperador ni Felipe II contemplaron en su vida, son otras tantas muestras de un notable desplazamiento de acento[44]. Muy revelador, también, es el espectáculo presenciado por los peregrinos en la etapa de Badajoz[45]. El que la obra elegida se inspire en la leyenda de Céfalo y Pocris, el que sea compuesta por el misterioso Juan de Herrera y Gamboa, el que se represente en casa del corregidor de la ciudad son detalles que, por cierto, no nos permiten fechar el acontecimiento. En cambio, el concepto que tiene de la comedia el actor que pide a Auristela que sea su protagonista, lo mismo que su deseo de introducir en ella, «a despecho del arte cómico», «un lacayo consejero y gracioso»[46], todo esto revela que la estética a la

[42] Después de decir que este gobernador era el arzobispo de Braga (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 1, p. 434), Cervantes, más adelante, lo llama visorrey (p. 435). Romero examina esta aparente contradicción en el Apéndice XI de su edición (pp. 727-728). Considera que el contexto en que se sitúa la llegada de los peregrinos a Lisboa puede corresponder o bien a los años 1558-1559, durante la minoría del rey Sebastián, o bien a los años 1600-1615, cuando Felipe III, rey de Portugal, establece el sistema de los virreyes, entre los cuales el arzobispo de Braga, Alejo de Meneses, fue el único en reunir, entre 1614 y 1615, los tres títulos de arzobispo, gobernador y virrey. Primer ejemplo, concluye el editor, de la doble cronología que rige la acción de la novela.

[43] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 8, p. 510. Durante su relato (III, 6, p. 495), Ortel Banedre declara que al volver de las Indias Orientales, formó el proyecto de ir a Madrid, «donde estaba recién venida la corte del gran Felipe Tercero». Ver sobre el particular el Apéndice XVI de la ed. de Romero, p. 731.

[44] Sobre la fecha de redacción de este episodio, considerado por quienes tomaron al pie de la letra la supuesta profecía del Jarife como escrito antes de la promulgación del bando de destierro de los moriscos, ver, además de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, pp. 735-736, Lozano Renieblas, 1998, pp. 31-36.

[45] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 2, pp. 441-447.

[46] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 2, p. 443.

que Cervantes se refiere aquí de modo irónico es la misma cuyo triunfo aseguró Lope de Vega después de 1600.

Estas secuencias, desde el punto de vista de su configuración, no dejan de recordarnos, *mutatis mutandis*, algunos episodios del *Quijote*. Entre la muerte de Diego de Parraces y la del amante de Claudia Jerónima, entre el disfraz de Ambrosia Agustina y el de Gaspar Gregorio, entre el rústico entremés de la Sagra y las bodas de Camacho, entre el parlamento del sacristán morisco y las palabras que Ricote dedica a la expulsión de sus correligionarios se vislumbra todo un juego de ecos que tienden a hermanar, en cierta medida, dos obras que su autor terminó con pocos meses de distancia. Pero estas convergencias no deben ocultar todo lo que las separa en su respectiva concepción y elaboración. La presencia de España en las dos partes del *Quijote* obedecía a una finalidad precisa. Hacer revivir la caballería andante era, para el ingenioso hidalgo, encarnarla en un mundo concreto que no fuera el de los libros: las llanuras manchegas, los caminos donde se topa con nobles, campesinos, arrieros y negociantes, las ventas donde hace etapa no son únicamente los elementos de un entorno; son también los alimentos de una ilusión nacida de la mirada que el protagonista pone sobre seres y cosas; son, asimismo, las muestras de un presente que, lejos de someterse a sus decretos, determina inexorablemente su fracaso. De ahí, para conservar su razón de ser, la perseverancia con que se empeña en reducir este presente a su porción congrua, integrándolo en su sistema de pensamiento e invocando para asumir sus propios desastres —o sea las negaciones de la realidad— la malicia de los encantadores determinados a perderle.

Nada parecido en el caso de Periandro y Auristela, cuya inserción en el entorno nos queda por examinar. Si nos limitamos a los motivos que, a la hora de salir de Lisboa, los inducen a tomar el hábito de peregrinos, no tenemos más remedio que observar que esta santa justificación de sus andanzas ibéricas no determina su itinerario. Fuera de la etapa de Guadalupe, donde, a fin de cuentas, las últimas peripecias de la historia de Feliciana acaban perturbando el recogimiento de los fieles, no hay más que un solo santuario —Nuestra Señora de Esperanza— donde se detienen al llegar a Ocaña, en una visita que sólo se merece una mera alusión[47]. En cuanto a las relaciones que su peregrinación establece con los extraños casos antes referidos, son de lo más tenue. Meros oyentes de los relatos de Feliciana, Ortel Banedre y Ambrosia

[47] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 9, p. 312, n. 1.

Agustina —sin experimentar la menor dificultad en comprenderlos y contestarles en buen castellano[48]— testigos de la muerte de Diego de Parraces y de las últimas voluntades del conde, espectadores de las fiestas de la Sagra y de la confusión de los falsos cautivos, tan sólo intervienen, en la mayoría de los casos, para contestar a las preguntas de los que les salen al encuentro: se hacen cargo de la criatura que les confía Rosanio, acompañan a Feliciana hasta la manada de pastores donde se hospeda, ofrecen a Ambrosia Agustina la conserva que pidió para ella uno de sus guardas. Cuando dan un paso más adelante, se resuelven a hacerlo impulsados por las circunstancias: así es como acuden a socorrer a Diego de Parraces, exponiéndose al error de los cuadrilleros de la Santa Hermandad y a las sospechas de un corregidor poco escrupuloso; así se encierran en la iglesia del pueblo asediado por los corsarios, ayudando al cura y al sacristán a rechazar su asalto.

En tres ocasiones, al menos, Cervantes se aplicó a reducir la distancia entre fábula y episodios, como para recordarnos que este Libro III permanece bajo la advocación de los trabajos de Persiles y Sigismunda. La primera vez, en el momento en que Feliciana acaba de concluir el relato de sus desventuras, Auristela saca la lección de su historia observando que «los trabajos y los peligros no solamente tienen jurisdicción en el mar, sino en toda la tierra»[49]. Al comparar su propio destino con el de

[48] Otro punto sobre el cual Cervantes se revela deliberadamente impreciso. Al principio de su viaje, en la etapa de Badajoz, Auristela, solicitada por un poeta cómico que pretende hacer de sus aventuras el tema de una comedia y darle el papel principal, le contesta «que no había entendido palabra de cuanto le había dicho, porque bien se veía que ignoraba la lengua castellana» (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 2, p. 445). De hecho, nuestros peregrinos parecen en un primer momento encargar al joven Antonio el papel de trujamán cada vez que empiezan a narrar sus aventuras, valiéndose de la tela que pintaron a este efecto (III, 1, p. 439 y III, 4, p. 467). Dicho esto, no experimentan la menor dificultad en entender lo que les cuentan, sucesivamente, Feliciana, Ortel Banedre, la vieja peregrina y Ambrosia Agustina; y en cuanto a Periandro, de quien se nos dijo, en el momento de su encuentro con Antonio de Villaseñor en la isla bárbara, que «aunque no muy despiertamente, sabía hablar la lengua castellana» (I, 4, p.158), se expresa en un perfecto castellano cuando pide al polaco que renuncie a su venganza. Bien es verdad, apunta Cervantes, que no sólo era versado en lengua latina y en poesía antigua, sino que había leído las obras de Garcilaso, recién publicadas, hasta el punto de glosar, al llegar a orillas del Tajo, un verso famoso de la Égloga primera (III, 8, pp. 503-504 y n. 2). Ver al respecto Egido, 1998, así como Pelorson, 2003, pp. 42-48.

[49] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 4, p. 457.

la doncella, ruega a Periandro que cuide más que nunca de su honra[50]. Huelga decir que no se verá expuesta a semejante desdicha. Un poco más tarde, corresponde a Periandro intervenir en el curso de una de las historias adventicias, cuando pide a Ortel Banedre que desista de su proyecto de venganza[51]. Sin embargo, aunque convence de momento al polaco, no podrá, una vez en Roma, salvarle la vida. Finalmente, nuestros peregrinos son los que permiten el rescate del miserable campesino que, para que los suyos no perecieran de hambre, había pagado con su libertad los pocos ducados que le dieron los ministros del rey. Así y todo, quien manifiesta su generosidad en esta circunstancia no es Auristela, sino Constanza.

Más que una conexión orgánica entre relato principal y relatos secundarios, son unos enlaces temáticos los que parecen forjarse a lo largo de este Libro, según ha mostrado todo un sector de la crítica. Ahora bien, conviene aclarar el significado que revisten. Nuestro primer movimiento nos induce a considerar a todos aquellos cuya trayectoria se cruza con la de la pareja central como protagonistas de otros tantos casos ejemplares. Desde esta perspectiva, la gama de las situaciones que viven, lo mismo que el abanico de sus comportamientos ofrecen a los personajes de la historia principal un espejo de las contradicciones y debilidades humanas. Algunos se destacan por el modo con que se dejan arrastrar por pulsiones homicidas, al estilo de Sebastián de Soranzo, el matador de Diego de Parraces, o al del hermano de Feliciana, cuando, en plena iglesia de Guadalupe, se dispone a apuñalar a su hermana, profanando así el lugar sagrado donde acaba de encontrarla en plena oración. Otros, en cambio, se muestran a la altura de las circunstancias: doña Guiomar de Sosa, la madre del caballero portugués víctima de Ortel Banedre, lo mismo que el conde que, herido de muerte, da su nombre y su hacienda a la hija de Antonio de Villaseñor, se imponen como unos seres excepcionales. Otros, como Feliciana o Ambrosia Agustina, requieren un enfoque más matizado, sin dejar por ello de suscitar indulgencia o compasión. Otros, como Ortel Banedre, parecen haber nacido bajo una estrella que les proporcionará hasta el final desengaños y desgracias. Finalmente, algunos se nos aparecen tan presos por cálculos a corto plazo y compromisos diarios, que les perdonamos sus inconsecuencias y sus pecados: la vieja devota encontrada en los caminos de Extremadura,

[50] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 4, pp. 457-459.
[51] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 7, pp. 500-503.

los novios de la Sagra de Toledo, los cautivos falsos confundidos por los alcaldes del pueblo donde hicieron etapa son otros tantos representantes de una humanidad media que hace resaltar, por contraste, la trayectoria excepcional de quienes se descubrirán más tarde como Persiles y Sigismunda.

Así y todo, creemos en la posibilidad de otra lectura que se perfila en filigrana, más allá de la expansión de las trayectorias individuales, otra lectura que tan sólo podemos esbozar aquí, anclada en el entorno concreto donde se sitúa este viaje, por no decir esta peregrinación que no lo es del todo: el entorno de esta tierra cuya punta avanzada corresponde a Lisboa, de esta tierra que el grumete de la gavia mayor prefiere llamar cielo y que inspira a Antonio un auténtico ditirambo[52]; de esta España de la que el Jarife nos dice que «ella sola es el rincón del mundo donde está recogida y venerada la verdadera verdad de Cristo»[53], antes de formular votos por la expulsión de las serpientes que le roen las entrañas[54]. Pues bien: entre todos aquellos con que topamos en el camino, pocos son los que compaginan fe y obras; aún más escasos los detentores de cualquier parcela de poder que se aplican a justificar la misión providencial de la monarquía de los Austrias. No son, cabe observarlo, los cuadrilleros de la Santa Hermandad, convencidos de haber detenido al matador de Diego de Parraces, ni el corregidor de Cáceres con sus esbirros, ni los soldados que vienen a las manos con los vecinos de Quintanar, provocando así la muerte del conde, ni los jueces que condenan a un muchacho al remo sin establecer su culpabilidad ni tampoco su identidad, ni los sargentos que aprovechan la miseria de unos campesinos para acrecentar el número de buenas boyas, o sea de remeros supuestamente voluntarios. En cuanto al rebato en las costas del Levante de los corsarios llamados por los vecinos de un pueblo de moriscos, atestigua un hecho que los defensores de la expulsión han aducido repetidas veces entre los argumentos destinados a justificarla. Sin embargo, parece que en el momento en que Cervantes escribió este capítulo, el peligro de semejante colusión ya no estaba de actualidad y, a pesar de los prevenciones del ex-cautivo de los baños de Argel en contra de los moriscos que se negaban a cualquier forma de asimilación, la arenga del sacristán acumula tantas paradojas que la ironía de la que rebasa desvela por sí sola la arbitrariedad de la

[52] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 1, pp. 431-433.
[53] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 11, p. 547.
[54] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 11, p. 547.

medida así reclamada. En este sentido, como ha mostrado Jean-Marc Pelorson, la barbarie del *Persiles* no es exclusiva del Septentrión: surge más de una vez en el mismo seno de la cristiandad[55], y más particularmente en una tierra cuya fama, al decir de la ingenua Auristela, era la de ser, «más que cualquier otra tierra en el mundo, pacífica y santa»[56]. Es esta insólita barbarie la que descubren Periandro y Auristela: comprueban en ella que no hay, entre el mundo de donde vienen y aquel otro mundo donde acaban de desembarcar, una línea divisoria que se podría trazar a lo largo de no se sabe cuál meridiano o paralelo; al contemplar los diferentes rostros que les ofrecen en el corazón de una España en claroscuro, marcada por el sello de una ambigüedad de la que declinan las múltiples figuras[57], se acrisolan sus aparentes certidumbres —y las nuestras con ellas— en una concatenación de experiencias que son otros tantos «trabajos».

[55] Pelorson, 2001, pp. 1004-1007, así como 2003, pp. 49-58.
[56] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, III, 4, p. 459.
[57] Pelorson, 2001, pp. 1003-1004.

A MODO DE EPÍLOGO

EL HUMANISMO DE CERVANTES

«El humanismo derramado en los libros de Cervantes se nos hace inteligible si sabemos que es un humanismo cristiano transmitido por un maestro erasmizante»[1]. Además de valorar así la importancia de Juan López de Hoyos, rector del madrileño Estudio de la Villa, en la formación de su «caro y amado discípulo», Marcel Bataillon, en un libro memorable, caracterizó de esta manera el impacto que el humanismo tuvo, según él, sobre un autor que el positivismo decimonónico había calificado, si no de genio inconsciente, al menos de escritor sin ideas personales[2]. Ahora bien, cualquier aproximación al humanismo de Cervantes nos enfrenta con dos interrogantes previos. Primero, ¿cómo definir el humanismo, tratándose de un concepto que ha tomado, con el tiempo, diferentes acepciones? Luego, ¿en qué medida es lícito asociarlo con la personalidad y la obra del autor del *Quijote*? De hecho, poco sabemos de sus estudios académicos, y en cuanto a su «pensamiento», reivindicado por Américo Castro en un estudio fundamental[3], no se puede enfocar como un sistema o una doctrina articulada, como si nos hubiera dejado tratados de erudición. Conviene, en tales condiciones, tener presentes estas dos preguntas a la hora de emprender el examen que nos proponemos realizar aquí.

[1] Bataillon, 1966, p. 795.

[2] Todavía en 1905, Marcelino Menéndez Pelayo no pasaba de concederle «esta humana y aristocrática manera de espíritu que tuvieron todos los grandes hombres del Renacimiento», la cual «encontró su más perfecta y depurada expresión en Miguel de Cervantes». Y concluía: «Por esto principalmente fue humanista más que si hubiese sabido de coro toda la antigüedad griega y latina» (Menéndez Pelayo, 1947, p. 81).

[3] Castro, 1925.

Humanidades. Humanistas

Nacido en Alemania en el siglo xix, el término «humanismo» ha admitido, desde su aparición, varias definiciones, hasta designar, hoy en día, cualquier doctrina que toma a la persona humana por fin[4]. Un primer acercamiento posible es el que nos ofrecen aquellos que, en el siglo xvi, se llamaron a sí mismos «humanistas», forjando este neologismo latino para dar cuenta de un saber generalmente adquirido en las aulas universitarias: el de las letras griegas y latinas, o, para emplear términos acuñados por ellos, un amplio dominio de las «letras humanas» o «letras de humanidad» (*studia humanitatis*), diferenciadas así de las letras sagradas. Esta primera acepción no parece, en principio, poder aplicarse a Cervantes. El calificativo de «ingenio lego» que se dio primero a sí mismo[5], reiterado por Tamayo de Vargas algunos años después de su muerte[6], solía designar, con connotaciones a veces despectivas, a los que no habían pasado por dichas aulas. Este fue, precisamente, el caso de nuestro escritor, de quien ignoramos, a falta de datos concretos, las circunstancias exactas en que inició sus estudios. Hace falta esperar el año 1569, cuando ya tiene 22 años y acaba de abandonar Madrid, tal vez a consecuencia de un misterioso duelo, para encontrar el único testimonio que se conserva de su carrera académica: la ya citada mención, por Juan López de Hoyos, de su destacado alumno, en tanto que autor de cuatro de los poemas incluidos en la *Relación de las exequias fúnebres de la Reyna Isabel de Valoys,* prematuramente fallecida pocos meses antes.

Difícil se nos hace, por consiguiente, determinar qué grado de conocimiento Cervantes alcanzó de las dos lenguas clásicas. Cabe pensar, con José Manuel Blecua, que se formaría en aquel «complejo sistema educativo de origen grecolatino» en el que se combinaban «el aprendizaje conjunto de hablar y escribir con la lectura de autores» que luego

[4] Recuérdese el conocido ensayo de Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*. La bibliografía sobre el humanismo, desde Garin y Kristeller hasta estudios más recientes, es abundantísima y no se trata aquí de condensarla. Pueden consultarse, al respecto, las aproximaciones que debemos a Francisco Rico y sus colaboradores, (Rico, 1980, pp. 1-27 y 1989, pp. 5-25). De útil consulta es el artículo de Joseph Pérez, 1988.

[5] *Viaje del Parnaso*, VI, v. 174, en Cervantes, *Obras completas*, p. 1208b: «pero, en fin, tienes el ingenio lego» le dice a Cervantes un desconocido que le habla al oído.

[6] Tamayo de Vargas, *Junta de libros, la mayor que ha visto España, hasta el año de 1624* (BNM, ms. 9753, t. II). Al parecer, este catálogo manuscrito circuló antes de esta fecha.

servirían «de modelo o, simplemente, de autoridad»[7]. Es poco probable que llegara a saber mucho griego; pero en cuanto al latín, que ya solía figurar en el programa de estudios preuniversitarios, sí podemos inferir cierta familiaridad con él de las referencias a la Vulgata que pone en boca de Tomás Rodaja, o de los versos de Virgilio, Horacio u Ovidio que cita de vez en cuando, aunque alguna vez de manera inexacta[8]. De hecho, no cabe dudar del respeto que merecen, en su obra, aquellos que aprenden griego y latín en Salamanca, como Diego de Avendaño, en *La ilustre fregona*, o el hijo de don Diego de Miranda, en la segunda parte del *Quijote*: acceden de esta forma al «primer escalón de las ciencias»[9]. Pero otra cosa es el uso indiscreto del latín denunciado por Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros*. Por un lado, el de «algunos romancistas que, en las conversaciones, disparan de cuando en cuando con algún latín breve y compendioso, dando a entender a los que no lo entienden que son grandes latinos, y apenas saben declinar un nombre ni conjugar un verbo»; y, en el otro extremo, el de los que verdaderamente saben latín, pero «de los cuales hay algunos tan imprudentes, que hablando con un zapatero o con un sastre arrojan latines como agua». Dos formas de una misma necedad, por lo cual, como observa Berganza, «tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora como el que los dice ignorándolos». Sólo que los dos perros no se limitan a compartir esta conclusión, sino que, ante Cipión, que le advierte de que «hay algunos que no les excusa el ser latinos de ser asnos», Berganza, con notable sentido del humor, coloca esta opinión en su debida perspectiva histórica: observa que, «cuando en tiempo de los romanos hablaban todos latín como lengua materna suya, algún majadero habría entre ellos, a quien no excusaría el hablar latín dejar de ser necio»[10]. En última instancia, los «latines» que asoman de vez en cuando en la prosa cervantina no se nos aparecen como las muestras de un vano saber, sino que cumplen cada vez una determinada función: o bien, como en el prólogo al primer

[7] Blecua, 2004, p. 1119.

[8] Por no decir nada del conocimiento que hubo de tener de las traducciones de los textos antiguos que más directamente influyeron sobre su obra, desde la *Odisea* y la *Eneida* hasta el *Asno de oro* de Apuleyo y las *Etiópicas* de Heliodoro. Ver al respecto Beardsley, 1979.

[9] *Don Quijote de la Mancha*, II, 16, en Cervantes, *Obras completas*, pp. 363a-364b. A esta edición, salvo excepciones debidamente señaladas, remiten las demás citas de textos cervantinos.

[10] *El coloquio de los perros*, *Obras completas*, p. 670b.

Quijote, expresan, entre otros recursos, la voluntad de estilo de un escritor que quiere «dejar su historia sin el oropel de un pomposo proemio y de todos los alardes de erudición y doctrina de que se visten los otros libros»[11]; o bien sirven para ridiculizar la pedantería de Sansón Carrasco, del doctor Pedro Recio, en la isla Barataria, o del propio don Quijote, en el baile que se da en casa de don Antonio Moreno, al rechazar las insinuaciones de algunas damas burlonas con un «¡*Fugite partes adversae*!», tomado de los exorcismos eclesiásticos[12]; o bien, como en *El licenciado Vidriera*, llegan a formar parte de una red de sentencias y aforismos cuya concatenación, orientada hacia la crítica sistemática de la maldad del hombre *in omni tempore*, participa además de una desorientación nacida de la locura del licenciado, impidiéndole cualquier forma de acción.

En resumidas cuentas, nunca fue Cervantes un humanista profesional, en el sentido etimológico de la palabra «humanista»: dicho de otro modo, no perteneció al gremio de aquellos eruditos —gramáticos y comentaristas— que, al dedicarse a la lectura e interpretación de los textos griegos y latinos, echaron las bases de la filología aplicando sus recursos y sus técnicas. Tampoco se le puede comparar con escritores como Fernando de Herrera o Francisco de Quevedo, cuya formación inicial se fraguó en el ámbito humanístico. Su relativa familiaridad con la literatura latina procedió más bien de una labor empírica, nacida de su famosa afición «a leer aunque sean los papeles rotos de las calles», como confiesa en uno de los primeros capítulos del *Quijote*[13]. Pero no le impidió, sino todo lo contrario, burlarse de quienes pretendían, como Lope de Vega, hacerse pasar por tales. Prueba de ello el ya citado prólogo a la primera parte de la novela, donde el escritor afirma su deseo de dejar su historia sin acotaciones en los márgenes ni anotaciones al final, procedentes de fuentes de segunda mano. Otro tanto puede decirse del perfil que cobra el primo «humanista», término con que se califica a sí mismo el que guía al ingenioso hidalgo y a su escudero hasta la Cueva de Montesinos. Para decirlo con frase de Aurora Egido, este editor del *Ovidio español* y del *Suplemento a Virgilio Polidoro* «alimenta el magín de

[11] Socrate, «Lecturas del *Quijote*: Prólogo», en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. Rico), vol. II, p. 13.

[12] *Don Quijote*, II, 62, Cervantes, *Obras completas*, p. 479b.

[13] *Don Quijote*, I, 9, Cervantes, *Obras completas*, p. 170b. Para decirlo con palabras de Anthony Close, «saber cuáles fueron los libros que leyó Cervantes nos importa mucho menos que saber cómo los leyó y qué partido sacó de sus lecturas» (2005, vol. I, p. LXXX).

don Quijote con el alimento de sus nuevas *Metamorfosis* burlescas que proporcionarán las personificaciones fluviales y los saberes inútiles sobre los que Sancho discutirá con gracia»[14]. Por cierto, hay momentos en los que el propio caballero, a pesar de no haber cursado en las aulas alcalaínas o salmantinas, deja pasmado a sus oyentes, como se observa en el famoso discurso de las Armas y las Letras. Pero, mientras que la primera parte del discurso viene dedicada a la finalidad y los trabajos de unas y otras, la segunda está mucho más centrada sobre las ventajas sociales (honra y riqueza) de las respectivas profesiones del letrado y del soldado; por lo cual la diferencia que, de paso, se establece allí entre letras divinas y humanas no es otra que la que separa la teología del derecho, dejando aparte no sólo literatura e historia, sino también los estudios humanísticos. Además, allí como en otras ocasiones, queda en pie la cuestión de saber hasta qué punto Cervantes compartiría estos argumentos, como prueba la divergencia de pareceres de la crítica sobre el particular[15]. En definitiva, uno de los personajes cervantinos más próximos a la figura canónica del humanista puede haber sido Tomás Rodaja, ya que «su principal estudio fue de leyes, pero en lo que más se mostraba era en letras humanas»[16]. Ahora bien, como todos sabemos, no tarda en apartarse de este modelo, al elegir, primero, la vida de soldado y luego, a su regreso a España, al padecer los hechizos de una cortesana: queda loco, entonces, de aquella «estraña enfermedad» que le valió ser llamado el licenciado Vidriera. Pero su locura, como más adelante veremos, nos remite a un tema clave del pensamiento humanístico.

Un nuevo humanismo

Entre los temas recurrentes de este pensamiento, en efecto, el de la locura ocupa un lugar relevante. Su temprano florecimiento en el norte de Europa, se sitúa entre dos fechas esenciales: 1494, año en que

[14] Si hemos de dar fe al *Diccionario etimológico* de Joan Corominas y José Antonio Pascual, es ésta una de las dos primeras ocurrencias del término en castellano (la otra aparece en el *Viaje del Parnaso*). Sin embargo, según el corpus histórico de la Real Academia de la Lengua, «humanista» aparece ya en el siglo XVI, al menos en ocho autores distintos, como Francisco López de Gómara, Luis Barahona de Soto, Juan de Pineda o fray Luis de Granada. Al parecer, solía designar al profesor de lenguas griega y latina, con connotaciones a veces irónicas o despectivas.

[15] Moner, 1986.

[16] Cervantes, *El licenciado Vidriera*, en *Obras completas*, p. 585a.

sale a luz la *Narrenschiff* o *Stultifera Navis* del alemán Sebastián Brant, y 1511, cuando se publica el *Stultitiae Laus*, el famoso *Elogio de la locura*, de Erasmo[17]. Antes de apreciar la impronta que este motivo pudo tener en las obras de Cervantes —el cual pronto se difundió en la España de Carlos Quinto, debido a las estrechas relaciones de la Península con los dominios septentrionales del Emperador y a la fascinación que en ella ejerció Erasmo— nos conviene apuntar que este mismo interés que le conceden los humanistas atestigua, entre otros indicios, una ampliación del significado inicial del término «humanismo». Semejante extensión se debe, fundamentalmente, al hecho de que los humanistas, en vez de limitarse a comentar las obras profanas, aplican los métodos de la filología a los textos sagrados; así llegan inevitablemente a poner en tela de juicio la interpretación tradicional de la Biblia, actitud que los lleva a otro cuestionamiento de mayor alcance, el de la ortodoxia religiosa oficial. No se trata de un retorno al paganismo, como afirmaron los teólogos escolásticos, apegados a la letra de la tradición y al ritualismo, ni tampoco, como pensaron algunos historiadores del siglo XIX, de una crítica racionalista del dogma. Por cierto, en los países del norte de Europa, donde había cundido con fervor la *devotio moderna*, ese movimiento de retorno a las fuentes, inspirado por un nuevo sentido de historicismo filológico, era acompañado de una agudizada hostilidad ante el frío materialismo de la devoción cristiana tradicional, así como ante la lectura de los textos bíblicos que supuestamente lo sustentaba. De ahí la rebelión de Lutero. Pero el rumbo seguido por Lutero, Melanchthon o Calvino no es, al menos en lo religioso, el de unos humanistas de pleno derecho. En cuanto a Erasmo, actúa como medianero entre los dos grupos; si su *philosophia Christi* y su mordaz sátira a la hipocresía y materialismo del culto romano lo acercan a los protestantes, siempre buscó reformar el culto tradicional, más bien que romper definitivamente con el mismo. Así pues, dentro del movimiento europeo de recuperación humanística, caben varias corrientes espirituales. No obstante, todas reconocen, más allá de sus diferencias, la legitimidad de una labor exegética asentada en nuevas bases[18]. Para los humanistas, en efecto, esta labor puede adaptarse

[17] Márquez Villanueva, 1985-1986, pp. 509-511.

[18] Los colegios jesuitas —como por ejemplo el sevillano de San Hermenegildo, elogiado por Berganza en *El coloquio de los perros*—, tienen tanto derecho a ser considerados como auténticos herederos del humanismo como las fundaciones protestantes de una época coetánea.

a todo tipo de textos porque, según ellos, no hay verdadera ruptura entre el pensamiento grecolatino y la herencia judeocristiana: el mundo de la cultura es uno, y el desarrollo que ha conocido desde la Antigüedad traduce, en un nuevo despliegue de posibilidades, el esfuerzo del hombre para acceder a la plena *humanitas*, o sea conseguir su máxima realización intelectual, ética, religiosa y estética, emparejando de esta forma *laudes litterarum* y *dignitas hominis*[19].

Ahora bien, en el caso de España, aquellos que defienden esta actitud van a enfrentarse, por parte de diferentes sectores —órdenes mendicantes, escolásticos salmantinos, autoridades inquisitoriales— con una hostilidad cada vez más fuerte. Con el correr de los años, esta hostilidad es acrecentada por las sospechas dirigidas contra los cristianos nuevos, por las acciones represivas llevadas, en Valladolid y Sevilla, contra unas comunidades consideradas heterodoxas, y por la voluntad de acabar con los focos de herejía que constituyen los alumbrados. Mientras que en la época del Emperador salió a luz, al cabo de quince años, la Biblia políglota de Alcalá, emprendida a principios del siglo XVI a iniciativa del cardenal Cisneros, el Índice inquisitorial de 1559 prohíbe terminantemente no sólo la circulación de las Biblias en lengua vulgar, tanto judías como protestantes, sino la publicación y lectura de traducciones integrales del Antiguo y del Nuevo Testamento. Si bien Felipe II, en 1569, concede permiso a Arias Montano para realizar otra edición de la Biblia, la de Amberes, esta magna obra, destinada a círculos eruditos, no incluye ninguna versión castellana de la Vulgata. No obstante, tanto los tratados de espiritualidad de los escritores ascéticos —Juan de Ávila y Luis de Granada, entre otros— como la labor exegética desarrollada por fray Luis de León en Salamanca contribuyen a difundir traducciones parciales de los textos sagrados, y particularmente de los *Salmos*, los *Proverbios* y el *Cantar de los Cantares*. Cervantes, de quien sabemos que practicaba los manuales de devoción, llegó sin la menor duda a familiarizarse de este modo con las fuentes testamentarias, como se infiere, entre otros ejemplos, del *Quijote*, obra en la que la huella de los dos testamentos se comprueba a través de todo un repertorio de imágenes y metáforas

[19] Observa Bataillon que «así como don Quijote no está dispuesto a romper lanzas por la gloria de los héroes antiguos, así tampoco es el humanismo de Cervantes lo bastante fervoroso para que piense en incorporar los sabios antiguos a la cohorte de los santos. Sin embargo, no ignora que pudieron, por las solas luces de la razón, alcanzar verdades eternas» (1966, p. 786).

—«valle de lágrimas», «cielo de bronce», «árbol sin hojas ni frutos»— sacadas del *Deuteronomio*, de los *Salmos* y del libro de *Isaías*. También se observa en numerosas citas, latinas y castellanas, que cubren un campo más amplio que el de los libros más conocidos (*Génesis*, *Job* o *Proverbios*, por un lado, Evangelios y Epístolas de San Pablo, por otro lado). Pero lo que más llama nuestro interés es el reempleo insólito de los textos sagrados, cada vez que se ponen en boca de tal o cual personaje. Sancho Panza, para acreditar sus conocimientos bíblicos, suele amparase en la autoridad del cura de su lugar, cuyos sermones reelabora al hilo de sus prevaricaciones idiomáticas. En cuanto a don Quijote, si bien sorprende a sus interlocutores al invocar estos textos para dar mayor peso a sus palabras, afirmar su autoridad y convencer a cuantos le salen al encuentro, no siempre consigue hacer lo que se propone. Entre su deseo de asumir la voz divina y profética a la hora de emprender una nueva aventura, mediante una determinada referencia a la Biblia, y el fracaso que luego conoce, el desfase que se produce cobra un notable alcance irónico.

En vista de esta primera observación, difícil se nos hace determinar cuál pudo ser la actitud de Cervantes en materia de religión, y más aún si se trata de relacionarla con el origen converso que algunos le prestan. Esta cuestión ha suscitado apasionados debates, pero las presunciones que se tienen de dicho origen —empezando por lo que se sabe de la estirpe de los Torreblanca, familia de médicos cordobeses de donde procedía su abuela materna— no constituyen una auténtica prueba, y esto aunque la limpieza de sangre del autor del *Quijote* sólo venga acreditada por testimonios de muy dudosa fe[20]. En cualquier caso, aun cuando viniera a aparecer algún día la prueba decisiva de la «raça» de

[20] Otro tanto puede decirse de otros hechos tradicionalmente aducidos: el que su padre fuera cirujano, o que Miguel no recibiera, al volver de Argel, el premio que esperaba de sus servicios, o que se le comisionara para recaudar impuestos, en vez de concederle alguno de los cargos ultramarinos que solicitó en su Memorial de 1590, dirigido al Consejo de Indias. Castro, 1966, pp. 164 y ss., no documenta realmente la «raça» del autor del *Quijote*, a pesar de las aclaraciones biográficas que declara traer. Entre los defensores de la tesis de una ascendencia judeoconversa del escritor, Márquez Villanueva es quien ha llevado más lejos la investigación en este campo: al analizar, en un documentado estudio, los indicios que tenemos de dicha ascendencia, no pasa de considerarla como una mera «probabilidad bien fundada», llegando a la siguiente conclusión: «Para entendernos con pocas palabras, […] en vista de dicho cuadro y sin prejuicio a favor ni en contra, sería mucho más difícil que Cervantes fuera cristiano viejo que lo contrario» (Márquez Villanueva, 2004).

Cervantes, este descubrimiento dejaría intacto todo lo que media entre su visión del mundo y la de un Mateo Alemán, contemporáneo suyo y del que se sabe a ciencia cierta que era cristiano nuevo. Para decirlo con palabras de Antonio Domínguez Ortiz, uno de los mejores conocedores del tema, «el autor del *Quijote* pudo tener algún antepasado converso, pero eso ni está demostrado ni influyó en su obra. Las raíces del sereno criticismo que campea en la novela inmortal hay que buscarlas en otras fuentes»[21]. El que el más ilustre escritor del Siglo de Oro, el mismo símbolo del genio universal de España fuera un converso obligado a callar sus orígenes, quizás ilumine tal o cual aspecto de su universo mental, pero nunca nos entregará la clave de su creación.

No sorprende, en tales condiciones, el hecho de que el cristianismo de Cervantes haya sido tema controvertido. Entre un Hatzfeld o un Casalduero, que consideraron al escritor alcalaíno como perfecto representante del catolicismo tridentino, y un Américo Castro, que vio en él, sino un heterodoxo, al menos un erasmista más o menos disimulado con inclinaciones racionalistas, ¿dónde encontrar la verdad? No cabe duda de que, en más de una ocasión, afloran en su obra unas pullas irónicas, unas alusiones impertinentes a formas ritualistas de devoción, así como a costumbres eclesiásticas de dudosa moralidad. Fino conocedor del Evangelio, el autor del *Quijote* maneja a menudo el arte de las medias palabras, bien para burlarse de los clérigos con irreverencia, bien para criticar ciertas prácticas supersticiosas, ciertas devociones puramente mecánicas o manchadas de lucro. Pero nos conviene tener mucha prudencia cada vez que pretendemos, desde un enfoque retrospectivo, iluminar la vivencia personal del escritor a partir de sus proyecciones literarias. Además, la tesis de un Cervantes erasmista que debemos a Américo Castro y que Marcel Bataillon, después de recogerla con mayor amplitud de miras, enmendó año tras año, mediante sucesivas y finas matizaciones[22], nos parece hoy en día tan discutible, en su formulación

[21] Domínguez Ortiz, 1991, p. 231.

[22] Sus contribuciones posteriores al tema han sido recogidas parcialmente en Bataillon, 1979 y, más tarde y de forma más completa, en Bataillon, 1991. Sería imprudente afirmar que leyó Cervantes esta u otra obra de Erasmo, dado que, después de los Índices de 1551 y 1559, sus obras estuvieron proscritas en España. Sin embargo, eso no impidió por completo su circulación, ni mucho menos su continua influencia, aunque, como demostró Eugenio Asensio, en un importante artículo (Asensio, 1952), la huella del erasmismo es inseparable de la de otras corrientes como, por ejemplo, la de la espiritualidad franciscana.

inicial, como la que, en abierto contraste con ella, pretende acrisolar el perfil de un campeón de la ortodoxia tridentina.

En primer lugar, conviene precaverse contra el peligro de reducir la formación intelectual de Cervantes a un virtual monopolio erasmista. A fin de cuentas, el legado humanista, decantado por Cervantes a través de unos filtros que no estamos en condiciones de identificar a las claras, se observa más bien en lo que conserva de la aspiración utópica a casar el cristianismo con las letras humanas, y la ética de Cristo y los apóstoles con la de Sócrates y Séneca: en otros términos, algo que encaja, *mutatis mutandis*, con aquella acepción de «humanismo» que forma parte del uso actual y vulgar del término: creencia en la innata dignidad del hombre y aspiración a realizar plenamente ese potencial. Es un ideal que inspira conocidos tratados, ensayos y coloquios de Erasmo —sobre la educación de la mujer, la crianza de los niños, la formación de los gobernantes, la ética laica, la vanidad de la gloria mundana, la iniquidad de la guerra— que tuvieron amplia repercusión europea. Además, cabe recordar, con Anthony Close, que «los residuos de pensamiento erasmista que pueden tal vez hallarse en los escritos de Cervantes y sus coetáneos cobran un sentido muy distinto al que tenían medio siglo antes, por estar encuadrados en un contexto ideológico postridentino»[23]. Así pues, en última instancia, el desacuerdo de Cervantes con el tono medio de su época puede dejar traslucir a veces el influjo de tal o cual determinada corriente de pensamiento, pero no contamina en un ápice su concepto de la condición humana y, más concretamente, su reconocimiento, patente en *El coloquio de los perros* y el *Persiles*, de los estragos causados por el pecado original. Tampoco afecta aquello que Anthony Close considera «un providencialismo intrínseco a su actitud vital», según el cual «los altibajos de la fortuna […] desembocan a la larga, en el castigo de los

[23] Close, 2005, p. LXXVII. Forcione se ha empeñado en detectar este mismo ideal en las páginas de *La gitanilla*, *El celoso extremeño*, *El coloquio de los perros* y *El licenciado Vidriera* (ver Forcione, 1982). A decir verdad, repercute lejanamente en ellas, pero de forma diluida, y con interferencias ajenas, debido, entre otras razones, a la dificultad que tendría Cervantes al intentar hacerse con un ejemplar de la *Moria* o los *Coloquios*. Obsérvese, por otra parte, que la arremetida de Guzmán contra la honra mundana (*Guzmán de Alfarache*, I, II, pp. 2-4) contiene trozos que parecen cuadrar perfectamente con el *monachatus non est pietas* de Erasmo y su convicción de que cualquiera —mercader, soldado, mujer casada, pícaro— puede salvarse en su estado. Ello no impide que las creencias de Alemán y su criatura sean manifiestamente postridentinas.

culpables y el triunfo de los virtuosos»[24]. Expresa, ante todo, la elección de un espíritu abierto, enemigo de prejuicios, aunque respetuoso con el dogma y el culto, formado muy lejos del polvo de las bibliotecas, en la escuela de la vida y de la adversidad.

El mundo al revés de la locura

Estamos ahora en condiciones de acercarnos al tema de la locura literaria, al que el humanismo erasmiano dio su mayor toma de altura. Erasmo, en su *Stultitiae Laus*, celebra primero la existencia de la locura en tanto que estado primario, inocente, que aligera la carga de la vida de los hombres moviendo a la hilaridad y fomentando sus ilusiones. En una segunda etapa, la locura deja de encomiarse: se erige en azote moral de quienes la padecen por defecto del espíritu y se ofrecen al lector en un desfile de los estamentos de la sociedad y de los vicios del linaje humano. En una tercera fase, recobra la libertad de obrar y existir, regresando a la inocencia primitiva, pero enriquecida con un entendimiento superior, el de la fe, que la impulsa al sacrificio, a la entrega voluntaria, en una alabanza del loco santo, próximo al bufón por su desprecio de la mundanidad, pero ya dotado de responsabilidades que el bufón no tenía[25]. Como apunta Márquez Villanueva, Erasmo defiende así la tesis de la locura como universal destino humano, haciendo de la paradoja «un fin en sí mismo, una forma absoluta de la expresión irónica y una postura dialéctica infinitamente reversible», declinada en apotegmas, proverbios, demostraciones y apologías[26]. Pues bien: una significativa remodelación de este motivo, por parte de Cervantes, es la que detectamos en la caracterización de Tomás Rodaja. En cuanto es víctima de los efectos del membrillo, ostenta una manía que divierte y asombra, mostrando al mismo tiempo, en sus dichos e impertinencias, una agudeza de ingenio propia de la licencia bufonesca. Luego, al trasladarse a la corte, deja de portarse como mero «hombre de placer»: al actuar como *medium* para el más absoluto juicio moral, se convierte en verdadera «atalaya de la vida humana», sin que nadie consiga sustraerse a su visión satírica. Finalmente, después de recobrar el juicio, vuelve a entregarse al oficio del guerrero, pero ya no como el aventurero que fue en sus mocedades,

[24] Close, 2005b, p. LXXXIV.
[25] Ver Ruiz, 1985-1986.
[26] Márquez Villanueva, 1985-1986, pp. 510-511.

sino «como prudente y valentísimo soldado», animado por un verdadero espíritu de sacrificio: al caer en un campo de batalla de la inútil guerra de Flandes, da un final honroso a su vida frustrada, eternizando por las armas «la vida que había comenzado a eternizar por las letras»[27].

Un humanista anónimo del siglo XVII, del que nos habla Marcel Bataillon, se detuvo un buen día a considerar, en un ejemplar de la *Cosmografía* de Münster, un retrato de Erasmo desfigurado por la censura inquisitorial, escribiendo en un lado del rostro: «y su amigo don Quijote», y del otro: «Sancho Panza»[28]. «Desde luego —comenta Bataillon— nos es imposible reconstruir las reflexiones que guiaron su pluma cuando escribió estas enigmáticas palabras»[29]. No obstante, el ingenioso hidalgo y su escudero han sido las dos figuras predilectas de cuantos se han aplicado a buscar, en su construcción y su comportamiento, la huella de la locura erasmiana. Razón de más para que observemos cierta prudencia a la hora de establecer conexiones.

En el caso de Sancho, la reversibilidad entre tontería y listeza es, sin la menor duda, uno de sus rasgos definitorios; pero, fuera de que combina elementos procedentes de un folclore de rancio abolengo, no da cuenta por sí sola de su complejidad, cada vez más perceptible con el tiempo, y en particular durante su estancia en casa de los duques. De especial interés es su modo de portarse en tal circunstancia. Al llegar al palacio de sus huéspedes, se queda al principio a la sombra de su amo. Lo que lo hace salir al primer plano es el remordimiento que le nace de haber desamparado al rucio, y así es como se acerca a «una reverenda dueña», pidiéndole que atienda a su compañero[30]. Demanda impertinente, por cierto, pero que se debe a la confusión que comete entre doña Rodríguez y las dueñas del romance de Lanzarote, al que se refiere para justificar su petición; y es precisamente la dueña de la duquesa quien, en su respuesta, lo rebaja a mero bufón. Corresponde entonces a don Quijote encerrarse con su escudero, para echarle en cara su conducta, llamándole «truhán moderno y majadero antiguo»[31]. Más adelante, al reunirse de nuevo con sus huéspedes, Sancho reincide en su pecado. Valiéndose de una nueva oportunidad —las ceremonias que pasan entre el duque y don Quijote,

[27] Cervantes, *El licenciado Vidriera*, *Obras completas*, p. 593b.
[28] Bataillon, 1966, p. 798.
[29] Bataillon, 1966, p. 799.
[30] Cervantes, *Don Quijote*, II, 31, en *Obras completas*, p. 401a.
[31] Cervantes, *Don Quijote*, II, 31, en *Obras completas*, p. 402a.

a la hora de la comida, sobre quién ha de sentarse a la cabecera de la mesa— llega a tropezar «en hablador y en gracioso»[32], contando un cuento que pasó en su pueblo «acerca desto de los asientos»[33]. Con todo, dista de ceñirse al perfil canónico del bufón, dado el desfase, cada vez mayor, entre el deseo que tiene de no pasar por un hablador mentiroso, y los circunloquios y rodeos con que intenta acreditar la verdad del cuento. Es de notar, a este propósito, que, mientras don Quijote, lleno de confusión, trata en vano de conseguir de Sancho que acabe cuanto antes, la duquesa, al contrario, le anima a proseguir, como si quisiera promover al escudero de «majadero antiguo» a bufón de corte. Otro tanto hace a su vez el duque, aprovechando una vehemente salida de Sancho en defensa de su amo, increpado por el capellán de Sus Excelencias, para concederle aquella ínsula que le prometió el caballero. Este gobierno por escarnio, aunque de clara raigambre carnavalesca, no basta, por cierto, para convertirlo en bufón; pero sí resulta ser una burla. Entramos así en el mundo al revés de la locura palaciega, como lo da a entender el airado capellán: «Por el hábito que tengo que estoy por decir que es tan sandio Vuestra Excelencia como estos pecadores. ¡Mirad si han de ser ellos locos, pues los cuerdos canonizan sus locuras!»[34].

Después de la burla que le hacen las doncellas del duque, al dejarle con las barbas llenas de jabón, don Quijote vuelve a tomar la palabra, llegando esta vez a trazar de Sancho un fino y matizado retrato:

> Tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo[35].

Por cierto, aquellas simplicidades son el distintivo, no del bufón por oficio, sino del «loco» renacentista; y si, por un lado, las malicias y descuidos del escudero parecen condenarlo por bellaco, por otro, lo confirman plenamente como estulto, provisto del don de la irresponsabili-

[32] Cervantes, *Don Quijote*, II, 31, en *Obras completas*, p. 402a.
[33] Cervantes, *Don Quijote*, II, 31, en *Obras completas*, p. 402b.
[34] Cervantes, *Don Quijote*, II, 32, en *Obras completas*, p. 404b.
[35] Cervantes, *Don Quijote*, II, 32, en *Obras completas*, p. 407a.

dad[36]. Pero su locura no es un dato previo sacado de la prehistoria del personaje; siempre trasciende el concepto que se forman de ella aquellos que, como los duques y sus acólitos, pretenden, para divertirse a su costa, integrarla en su propio horizonte de expectativas. Cabe recordar al respecto la ambigua intervención de la duquesa: reprende a sus criados como «malos y mal nacidos», cuando intentan lavar a Sancho con agua de cocina, contrahaciendo el lavatorio al que fue sometido don Quijote[37]; al mismo tiempo, prosigue el juego iniciado por su esposo a costa de Sancho, confirmándole la ínsula prometida. Pero las palabras de agradecimiento que éste le dirige no se amoldan a esta farsa. Al contrario, la modestia con que contesta expresa el sentir de Sancho el bueno, de aquel hombre de bien cuya nobleza innata coloca en su debido lugar la malicia de los burladores. Recuérdese la admirable declaración con la que el escudero, a precio de renunciar al premio prometido, defiende su asociación con el ingenioso hidalgo, evidenciando su lealtad y cariño:

> …que si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero ésta fue mi suerte, y ésta mi malandanza; no puedo más; seguirle tengo; somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos y, sobre todo, yo soy fiel; y así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón[38].

Sancho, de este modo, se sale del camino por donde quería arrastrarle su interlocutora al pedirle chocarrerías que no son de su costal y ponerle en cara la máscara del bufón de corte. En este sentido, la trayectoria que nos ofrece da plena fe de la soltura con que Cervantes supo aprovechar libremente no sólo deudas intelectuales o literarias, sino también materiales sacados de la tradición oral, del folclore o de la observación directa para elaborar una creación profundamente original[39].

[36] Punto desarrollado por Antonio Vilanova, en un estudio pionero cuyas conclusiones, sin embargo, resultan a veces discutibles. Ver Vilanova, 1989, pp. 95-121, así como los atinados comentarios que este estudio inspiró a Bataillon (1979) en «Un problema de influencia de Erasmo en España. *El elogio de la locura*».

[37] Cervantes, *Don Quijote*, II, 32, en *Obras completas*, p. 408a.

[38] Cervantes, *Don Quijote*, II, 32, en *Obras completas*, p. 409a.

[39] El interés de Cervantes por el folclore entronca con una conocida preocupación de los humanistas españoles, atentos a recopilar refranes y cuentecillos en un amplio esfuerzo de dignificación de lo popular. Este esfuerzo se cifra, entre otras muestras, en la labor desarrollada por los paremiólogos de los siglos XVI y XVII, desde Mal-Lara

Por lo que se refiere a don Quijote, conviene ser aún más cauto: como Edward C. Riley ha observado acertadamente, el concepto erasmiano del «tonto sabio» se filtra más fácilmente en relación con Sancho que con su amo[40]. Antonio Vilanova se ha aplicado, en diferentes estudios, a defender la tesis según la cual Cervantes encontró en el *Elogio de la locura* «un sistema completo de ideas y doctrinas acerca de la enajenación», desarrollándolo en forma novelesca para perfilar, entre otros elementos, los rasgos de la locura del caballero[41]. Pero, fuera de que es un problema insoluble saber lo que Cervantes leyó de Erasmo y si había leído el *Elogio de la locura*[42], este desarrollo es el que, precisamente, plantea dificultad en cuanto pretendemos reconstruirlo a la luz del pensamiento erasmista. Erasmo, en efecto, destaca en la primera parte de su tratado el hecho de que, en más de una ocasión, somos incapaces de discernir los límites entre lo aparente y lo real. Pero lo hace desde una perspectiva doctrinal que le lleva a descubrir esta incapacidad en todos los hombres, mientras que la que nos ofrece don Quijote, además de constituir una modalidad singular, es el punto de arranque de un proceso artístico que no debe nada al humanista holandés: su construcción en tanto que personaje literario. Basta comparar el error del argivo citado en el *Laus Stultitiae*, del que se nos dice que creía ver representar comedias en un teatro vacío, con el que ilustra el caballero en sus aventuras. En ambos casos, estamos frente a un loco que no deja de ser «muy cuerdo en todos los demás menesteres», como dice Erasmo[43]; pero hay un verdadero abismo entre la aparición fugaz de una figura traída a modo de ejemplo y la presencia que el caballero va cobrando al hilo de sus andanzas.

En otras palabras, si bien no cabe excluir, entre otros estímulos, el impacto de «una inicial inspiración erasmista» en la génesis del *Quijote*[44], el mismo esquema creado por Cervantes a partir de esta inspiración representa ya, por sí solo, una distancia con el concepto de «moria». Tanto vale decir que, tal como se manifiesta en los disparates que comete, la monomanía del protagonista cervantino, no se puede confundir con la

hasta Covarrubias y Correas. Además de las observaciones de Castro y Bataillon, ver Chevalier, 1979.

[40] Riley, *Introducción al «Quijote»*, 1990, p. 70.

[41] Vilanova, 1989, p. 19.

[42] Bataillon, 1979, p. 343.

[43] Citado por Vilanova, 1989, pp. 38-39.

[44] Bataillon, 1979, p. 45.

estulticia del cristiano piadoso y devoto en el cual Erasmo descubre el arquetipo del loco espiritual e imaginativo, embargado por la exaltación de su fervor religioso[45]. Es que, a despecho de quienes sólo contemplan en él, como don Diego de Miranda, «un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo»[46], el ingenioso hidalgo revela, en repetidas ocasiones, una notable capacidad de adaptación. También nos suministra muchas pruebas, no sólo de un saber que denota la verdadera cultura enciclopédica de este «hombre del libro», sino de las cualidades de observación y reflexión que demuestra en los momentos en que se contempla y juzga a sí mismo. Recuérdese cómo comenta la sorpresa que su desafío al león ha suscitado en el Caballero del Verde Gabán:

> ¿Quién duda, señor don Diego de Miranda, que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco? Y no sería mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa. Pues, con todo esto, quiero que vuestra merced advierta que no soy tan loco ni tan menguado como debo de haberle parecido[47].

En esta confrontación de dos hidalgos manchegos, Francisco Márquez Villanueva ha detectado cierta impronta del pensamiento erasmista, pero una impronta que resulta insólita[48]. En su opinión, don Diego de Miranda, a través del cuadro que nos ofrece de su vida, encarna, finalmente, la tendencia neoepicúrea de la moral erasmista, cifrada en un estilo derrotista y exento de gallardía. A su elogio de la cordura, que conlleva una condena implícita de aquel loco que pretende resucitar la caballería andante, don Quijote opone un elogio de aquella locura que le lleva a enfrentarse con un león, mientras el del Verde Gabán prefiere alejarse del peligro; una locura que no es una estulticia cualquiera, sino, a fin de cuentas, el reverso del racionalismo seco y deshumanizado de su interlocutor, al que nuestro caballero, a la hora del desafío, devuelve a sus ocupaciones de cazador pacato[49]. Despedida al parecer sin remisión,

[45] Bataillon, 1979, p. 81 (a no ser que se contemple desde el enfoque elegido por Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho*).

[46] Cervantes, *Don Quijote*, II, 17, en *Obras completas*, p. 367a.

[47] Cervantes, *Don Quijote*, II, 17, en *Obras completas*, p. 367a.

[48] Márquez Villanueva, 1975c.

[49] Cervantes, *Don Quijote*, II, 17, en *Obras completas*, p. 365a. La agonía de Alonso Quijano el Bueno, que muere cristianamente en medio de la aflicción de los suyos tras haber renegado de sus locuras y extravagancias, ha inspirado a varias plumas unas

pero que no impide que los dos hidalgos, después de enjuiciarse así el uno al otro, acaben comiendo bajo del mimo techo y en la misma mesa.

Sean las que fueren las situaciones a que se ve enfrentado, don Quijote trasciende, no sólo la suma de los fracasos que padece, sino las burlas, a veces muy risibles, de que es víctima. Hoy nos parece como un héroe que persevera en su ser, sin que las desgracias que conoce consigan descalificarlo: el protagonista de una historia, el soporte de una verdadera novela. En este sentido, la locura que constituye su *leit-motiv* y en que radica esta coherencia lo proyecta más allá del gran teatro del mundo, de aquel reino de paradoja en el cual Erasmo colocó el moralismo emblemático de su «moria». En esto consiste, finalmente, la distancia radical entre don Quijote y el trasfondo erasmiano del *Laus Stultitiae*: en el carácter poético de su locura; en primer lugar, por la voluntad que anima al caballero, determinado a hacer o rehacer un mundo que se resiste a sus decretos y sacando de esta negativa su autonomía y su extraordinaria presencia; pero, también, por el valor de resorte estructural que cobra así esta locura, de la que depende, en última instancia, la dinámica de la aventura.

Los fueros de la ficción

Así pues, hay un verdadero salto cualitativo entre la herencia erasmiana y la creación cervantina, pero no por ello una solución de continuidad: cosa que no tiene por qué sorprendernos si recordamos el constante interés de los humanistas, no sólo por la filosofía moral y la historia, sino también por la gramática, la retórica y la poesía[50]. Además de un saber y unas lecciones del buen decir, lo que buscan en los textos de los autores de la Antigüedad clásica rescatados por la filología, es una enseñanza moral. De ahí su preferencia por el diálogo, género consagrado por Platón, Cicerón, Lucano y reactivado por Ficino y luego Erasmo, cuyos *Coloquios* conocen un sonado éxito por toda Europa: haciendo suyo el método de la controversia, pero remozándolo por el recurso a

páginas conmovedoras. Lo que nos importa recalcar, con Marcel Bataillon, es que, en aquella circunstancia, el caballero se separa radicalmente del loco erasmiano, tal como se perfila en la tercera parte del *Laus Stultitiae*: «cuando [Cervantes] decide hacer abjurar a su héroe, en su lecho de muerte, de una locura demasiado humana, no se le ocurre la idea de hacerle abrazar la divina locura de la cruz» (Bataillon, 1979, p. 81).

[50] A diferencia de los escolásticos, preocupados ante todo por la filosofía natural y la teología.

un vocabulario y un estilo que se acercan a la lengua hablada, asocian de este modo preocupaciones éticas y estéticas. A la inversa, censuran las ficciones mentirosas y fútiles, como los libros de caballerías que, desde Luis Vives hasta fray Luis de León, se merecen su condena casi unánime: según ellos, son obras llenas de inverosimilitudes, sin provecho para el lector y, por encima de todo, licenciosas[51]. Sólo que, cuando se les ocurre consentir alguna que otra excepción, como el *Amadís de Gaula*, por el cual sienten cierta debilidad, no saben cómo justificarlo.

Esta actitud se mantiene a lo largo del siglo XVI, pero Cervantes no la comparte, sino que desarrolla toda una reflexión sobre un concepto fundamental, que sólo fue intuido por los humanistas, a saber la autonomía de la ficción narrativa y, más generalmente, de la literatura de entretenimiento. Más que una teoría articulada, el autor del *Quijote* nos ofrece, en este particular, todo un juego de puntos de vista, una compleja polifonía nacida del contraste de pareceres entre sus diferentes portavoces: el cura y el barbero amigos del caballero, que proceden al escrutinio de su biblioteca, Juan Palomeque y su familia, con motivo de la estancia de la pareja en la venta, el canónigo con el cual el cura mantiene una larga discusión al final de la primera parte y, *last but not least,* el propio don Quijote, que no duda en intervenir en el debate. Mientras el ama del ingenioso hidalgo pretende rociar sus libros con agua bendita, para desterrar a los malos encantadores, el cura se ríe de su simplicidad, mandando al barbero que «le fuese dando de aquellos libros uno a uno, para ver de qué trataban, pues podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego»[52]. Efectivamente, el examen que emprende el licenciado, además de revelar el amplio conocimiento que tiene de las obras que componen la librería, se acompaña de su parte con comentarios no siempre negativos. Más aún: más que las infracciones en contra de la ortodoxia o del decoro, son criterios estéticos los que determinan su censura, la credibilidad de estas fábulas y la calidad de su estilo. Actitud ponderada, pues, aun cuando tenga que poner coto a las lecturas que trastornaron la mente de su vecino y amigo.

Un nuevo paso es el que da el canónigo, en el momento en que don Quijote, enjaulado por unos malignos encantadores, está regresando a

[51] Ver, entre otros, Bataillon, 1966, pp. 615-623, así como la lista cronológica de censuras establecida por Martín de Riquer, en su introducción a Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1990, pp. XXXVI-XXXVIII).

[52] Cervantes, *Don Quijote*, I, 6, en *Obras completas*, p. 162b.

su lugar en un carro tirado por bueyes. Buen conocedor de los libros de caballerías, este nuevo portavoz no se limita a condenarlos en nombre de los mismos criterios aducidos antes por el cura, sino que formula el principio esencial al que contravienen la mayor parte de estos libros, el imprescindible acuerdo entre la intencionalidad del creador y la receptividad del lector:

> Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe[53].

Así entendido, el contrato de lectura que fundamenta la verdad poética de una acción imaginaria no se puede encasillar dentro de los límites de una definición normativa. Algo que corroboran las aclaraciones que nos facilita el canónigo; primero, al reconocer el placer nacido de los lances que nos ofrecen algunas de estas fábulas, así como de la calidad de su invención y de su estilo; luego, al contemplar la posibilidad de un libro de caballerías reformado; finalmente, cuando confiesa haber escrito más de cien páginas de una obra de ese género. Así y todo, termina revelando las dudas y vacilaciones que le llevaron a suspender su empresa, por no tener que someterse al juicio del vulgo y de los discretos. Este desfase entre teoría y práctica novelesca debilita la postura mantenida inicialmente por el canónigo y lo coloca en una situación un tanto incómoda cuando tiene que sufrir el embate de don Quijote a raíz de su intervención. A diferencia del eclesiástico, que se empeña en deslindar entre los entes de ficción, como Amadís o Palmerín, y las figuras legendarias, al estilo del Cid o de Bernardo del Carpio, el ingenioso hidalgo, en tanto que narrador de las aventuras del Caballero del Lago, se impone como creador de un mundo fantástico que encandila y arrebata al lector, sin que necesite conformarse con realidades comprobadas. Así pues, mientras corresponde al canónigo exponer un programa estético que aspira a conciliar libertad y verosimilitud, incumbe a su interlocutor

[53] Cervantes, *Don Quijote*, I, 47, en *Obras completas*, p. 305a.

pasar de las palabras a las obras, recordándonos que una teoría de la novela no se reduce a un cuerpo de doctrina y que no hay novela posible si no se proyecta más allá de sus propias convenciones.

En este planteamiento dialéctico de lo que han de ser las condiciones de posibilidad de la literatura se ha detectado la marca del último avatar del humanismo renacentista: el de las preceptivas neoaristotélicas nacidas del redescubrimiento de la *Poética*, a mediados del siglo XVI. Un redescubrimiento operado por los italianos —Castelvetro y Robortelli, entre otros, cuyas comentarios hubo de leer Cervantes en Roma o en Nápoles[54]— antes de fecundar la *Philosophía antigua poética*, de Alonso López Pinciano, publicada en 1596, poco antes de que la historia del ingenioso hidalgo se pusiera en el telar. Producto de una larga reflexión sobre la literatura, el libro del Pinciano rehabilita las obras de ficción que acceden a la dignidad de obras de arte, a condición de que respeten las reglas de la verosimilitud: el objeto de la poesía, declara,

> no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la verdad, que sería tomar la materia a la historia; y no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto lo verosímil, que todo lo abraza[55].

Opinión equilibrada, que el canónigo, como ya vimos, decanta a su manera, pero que no es la última palabra de Cervantes creador. Prueba de ello es el nuevo debate que, al principio de la segunda parte de la novela, reúne a don Quijote y Sancho con el bachiller Sansón Carrasco. El ingenioso hidalgo acaba de recibir del escudero la noticia de que «anda ya en libros» su historia, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y, añade Sancho, «dice [Sansón] que me mientan a mí en ella con el mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió»[56].

Don Quijote, sorprendido y, aún más, conmovido, no tarda, una vez a solas, en manifestar sus dudas, especialmente sobre el tipo de narración que ha de representar este libro. En efecto, declara, «cuando fuese verdad que la tal historia hubiese, siendo de caballero andante, por fuerza

[54] Ver Riley, 1966, pp. 15-34.

[55] López Pinciano, 1953, t. I, p. 220. Señala Riley que el Pinciano es aquí deudor de Piccolomini (Riley, 1966, p. 283, n. 1).

[56] Cervantes, *Don Quijote*, II, 2, en *Obras completas*, p. 332a.

había de ser grandílocua, alta, insigne, magnifica y verdadera»[57]. Dicho de otra forma, lo que espera ahora del cronista de sus hazañas, es una epopeya en conformidad con las reglas del género, las cuales excluyen, por supuesto, las intervenciones intempestivas de un rústico aldeano al estilo de su servidor.

Desafortunadamente, las aclaraciones que recibe de Sansón Carrasco, «muy gran socarrón», al decir del narrador[58], van en contra de sus expectativas. El libro al que el bachiller se refiere ha sido escrito por un historiador moro, Cide Hamete Benengeli, y traducido del árabe a buen castellano «para universal entretenimiento de las gentes»[59]. Cide Hamete, en su relato, ha tenido cuidado de no suprimir nada de los hechos y gestas de don Quijote y de Sancho: de creer a Sansón, no ha olvidado nada en el tintero: «todo lo dice y todo lo apunta, hasta lo de las cabriolas que el buen Sancho hizo en la manta»[60]. Esta alusión al manteamiento que padeció en un patio de venta suscita enseguida una puntualización del interesado: «En la manta no hice yo cabriolas, —corrige él —, en el aire, sí, y aún más de las que yo quisiera»[61]. El escudero no deja por eso de celebrar una historia de la que resulta ser el segundo personaje, a despecho de las reglas de la épica. Pero don Quijote dista mucho de compartir su alegría, y más aún al descubrir que esa historia, con sus altibajos, no omite ni uno solo de los innumerables palos que le dieron en diversas ocasiones. Deplorable perjuicio, estima nuestro caballero. Y he aquí que reprocha a Cide Hamete haber despreciado las recomendaciones de Aristóteles, para quien «las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia»; y añade, rico de un saber al que se mezcla el recuerdo del *Orlando furioso* del Ariosto: «A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero»[62]. A lo que Sansón le responde, acogiéndose a su vez a la *Poética,* que Cide Hamete no es ni Homero ni Virgilio, ya que ha hecho obra, no de poeta, sino de historiador: «El poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historia-

[57] Cervantes, *Don Quijote*, II, 3, en *Obras completas*, p. 332b.
[58] Cervantes, *Don Quijote*, II, 3, en *Obras completas*, p. 332b.
[59] Cervantes, *Don Quijote*, II, 3, en *Obras completas*, p. 332b.
[60] Cervantes, *Don Quijote*, II, 3, en *Obras completas*, p. 333a.
[61] Cervantes, *Don Quijote*, II, 3, en *Obras completas*, p. 333a.
[62] Cervantes, *Don Quijote*, II, 3, en *Obras completas*, p. 333a.

dor las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna»[63]. Este intercambio de citas no es una discusión de pedantes: mediante un uso capcioso de las autoridades, corresponde a un debate de nuevo cuño. Lo que de ahora en adelante está en juego, en efecto, no son ya las preferencias estéticas o los gustos literarios de don Quijote, es la imagen que pretende dar al mundo. Si se niega a admitir el perfil que la historia de sus hechos le ofrece de sí mismo, es porque este perfil no puede coincidir con aquel con que soñaba. Por ello, por más que impugne el principio y condene la concepción de la que procede esta historia, nunca se aventurará a recorrer sus páginas.

A modo de conclusión

Razón y Fe, Cordura y Locura, Apariencia y Realidad, Poesía e Historia, estos son algunos de los temas desarrollados por el humanismo renacentista y declinados a su vez por Cervantes en sus ficciones. No como los componentes de un ideario sistemático, sino en el juego de perspectivas encarnado por sus personajes. ¿Tuvo plena conciencia del carácter innovador de su empresa? En el famoso prólogo a la primera parte de la novela, afirma que no quiere «ir con la corriente del uso»[64]; y, de hecho, desde las pautas definidas por las preceptivas aristotélicas, el *Quijote*, compuesto «con espíritu de compromiso personal»[65], constituía un libro inclasificable, una tentativa fuera de las normas, irreductible a las categorías de la *Poética*. El primero en haberlo notado no fue otro que Avellaneda, quien, en el prólogo a la continuación apócrifa, no se limita a situarse en la estela de su predecesor, sino que trata de caracterizar su obra. Pero ¿con qué género relacionarla? No podía ser con la épica, aunque fuera en prosa, puesto que el héroe es un personaje ridículo. En estas condiciones, nos dice, «es casi comedia»[66]. Así pues, Avellaneda toma por referencia el género cómico. Referencia imperfecta, desde luego, pero a la que acude por dos razones esenciales: la parte considerable de diálogos que contiene el *Quijote* auténtico, y la risa provocada por las acciones de sus protagonistas. De esta manera da fe del éxito inmediato que conoció en el vulgo la historia de sus hazañas, éxito del que se hace eco Sansón Carrasco en los comienzos de la segunda

[63] Cervantes, *Don Quijote*, II, 3, en *Obras completas*, p. 333a.
[64] Cervantes, *Don Quijote* I, Prólogo, en *Obras completas*, p. 148a.
[65] Close, 2005b, p. LXXIV.
[66] Fernández de Avellaneda, p. 195.

parte[67]. Semejante acogida contribuye, sin la menor duda, a iluminar las reticencias de los discretos, al estilo de Gracián, ante «las disparatadas fisgas» del ingenioso hidalgo[68], así como el que el ya citado Tamayo de Vargas llamara «ingenio, aunque lego, el más festivo de España» a su creador, aquel «escritor alegre», celebrado por el estudiante del prólogo al *Persiles*. No obstante, al cabo de cuatro siglos, el que quiso pasar a la posteridad como «regocijo de las Musas»[69] merece también ser llamado humanista. Sólo que a precio de aclarar, como hemos intentado, el cabal significado de este concepto, antes de aplicarlo al «raro inventor» que se preció de ser y fue[70].

[67] Cervantes, *Don Quijote*, II, 3, en *Obras completas*, p. 332b.

[68] «Las ridículas y disparatadas fisgas de don Quijote de la Mancha», Juan Valladares de Valdelomar, citado por Herrero García, 1930, pp. 155-156.

[69] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en *Obras completas*, p. 689a-b.

[70] Anthony Close fue el primer lector de este trabajo, y le estoy en deuda por sus acertadas observaciones y atinadas sugerencias. A César García de Lucas, mis más expresivas gracias por su atentísima revisión.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Cortés, Narciso, «Tres amigos de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 28, 1947-1948, pp. 142-175.

Alonso Olea, Manuel, *Salario y merced. Un estudio sobre el «Quijote»*, Universidad de Segovia, 1993.

Alzieu, Pierre, Ivan Lissorgues y Robert Jammes, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro, con su vocabulario al cabo por el orden del a.b.c. recopiladas por—*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1975.

Anónimo, *Historia y Relación verdadera de la enfermedad, felicissimo transito y sumptuosas exequias funerables de la Serenissima Reyna de España Doña Isabel de Valoys, nuestra Señora…*, Madrid, Pierres Cosin, 1569.

Arata, Stefano, «*La Conquista de Jerusalén*: Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, 1992, pp. 9-112.

Arata, Stefano, «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 53-66.

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double,* en *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IV, 1964.

Asensio, Eugenio, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», *Revista de Filología Española*, 36, 1952, pp. 31-99.

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.

Aubrun, Charles V., «Cervantes y los humanistas», en *Bildung und Ausbildung in der Romania*, ed. Rolf Kloepfer, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, vol. III, pp. 95-104.

Auerbach, Erich, *Mimesis: la representación de la ficción en la literatura occidental*, México-Buenos Aires, FCE, 1950.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «*Los trabajos de Persiles y Sisigmunda*», en *Suma cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 199-212.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «La captura de Cervantes», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Madrid, Ariel, 1975a, pp. 277-334.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «Tres vidas en el *Persiles* (Cervantes y la verdad absoluta)», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975b, pp. 73-87.

Avalle-Arce, Juan Bautista, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «Reseña de *Cervantès dramaturge*», *Modern Language Notes*, 94, 1979, pp. 413-415.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «La alegoría del *Persiles*», en *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova*, eds. Miguel A. Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1988, pp. 45-55.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «*Persiles* and the Allegory», *Cervantes*, 10.1, 1990, pp. 7-16.

Ayala, Francisco, «Experiencia viva y creación poética (Un problema del *Quijote*)», en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, pp. 97-128.

Aylward, Edward T., *Cervantes: Pioneer and Plagiarist*, Londres, Tamesis Books, 1982.

Azorín, *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.

Bailón Blancas, José Manuel, «Pasos perdidos de Cervantes en Italia (1568-1570)», en *Cervantes en Italia*, X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, 2001, pp. 35-41.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bardon, Maurice, *«Don Quichotte» en France au XVIIe et au XVIIIe siècle. 1605-1815,* Paris, Champion, 1931.

Bardon, Maurice, «*Don Quichotte* en France: l'interprétation romantique», *Lettres Romanes*, 3, 1949, pp. 263-282.

Barrault, Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972.

Barrault, Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Éditions du Levant, 1996.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, México, FCE, 1966.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1979.

Bataillon, Marcel, *Érasme et l'Espagne*, ed. Daniel Devoto, Genève, Droz, 1991, 3 vols.

Bauer, Gérard, «Des gages pour l'avenir», *Cahiers Renaud-Barrault*, 7, 1954, pp. 65-68.

Beardsley, Thomas S., «La traduction des auteurs classiques en Espagne de 1488 à 1586, dans le domaine des belles-lettres», en *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. Augustin Redondo, París, J. Vrin, 1979, pp. 51-64.

Bertrand, Jean-Jacques Achille, *Cervantès et le romantisme allemand*, Paris, Alcan, 1914.

Bertrand, Jean-Jacques Achille, «Génesis de la concepción romántica de *Don Quijote* en Francia», *Anales Cervantinos*, 3, 1953, pp. 1-41; 4, 1954, pp. 41-76; 5, 1955, pp. 79-142.

Blecua, José Manuel, «El *Quijote* en la historia de la lengua española», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del IV Centenario, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona, Alfaguara, 2004, pp. 1115-1122.

Bonal, Gérard, *Les Renaud-Barrault*, Paris, Seuil, 2001.

Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, A. Colin, 1966, 2 vols.

Braudel, Fernand, *Carlos V y Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Browne, James R., «Cervantes and the *galeotes* episode», *Hispania*, 41, 1958, pp. 460-464.

Browne, James R., «Recognition and the *galeotes* episode», *Hispania*, 42, 1959, pp. 42-45.

Brüggemann, Walter, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschaaung und Dichtung des Deutschen Romantik*, Münster, Aschendorff, 1958.

Calcraft, Robert, «Structure, Symbol and Meaning in Cervantes' *La fuerza de la sangre*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 1981, pp. 197-204.

Camamis, George, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

Campana, Patrizia, Luigi Giuliani y Gonzalo Pontón (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte Primera*, Lérida, Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona (con la ayuda de la Fundación Juan March), 1997, 3 vols.

Canavaggio, Jean, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 7, 1958, pp. 13-108.

Canavaggio, Jean, «À propos de deux *comedias* de Cervantès: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé», *Bulletin hispanique*, 68, 1966, pp. 5-29.

Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977.

Canavaggio, Jean, «Burlas y veras en la aventura de los galeotes: nueva reflexión sobre un episodio del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 18, 1979-1980, pp. 25-34.

Canavaggio, Jean, «El nacimiento de la Comedia entre historia y mito», en *La Comedia. Actas del Seminario hispanofrancés (1991-1992)*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 245-256.

Canavaggio, Jean, «Agi Morato entre historia y ficción», en *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000a, pp. 39-44.

Canavaggio, Jean, «Aproximación al proceso Ezpeleta», en *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000b, pp. 45-63.

Canavaggio, Jean, «Tristán y Madrigal, bufones *in partibus*», en *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000c, pp. 137-145.

Canavaggio, Jean, *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2000d.

Canavaggio, Jean, *Cervantes*, Madrid, Espasa, 2003.

Canavaggio, Jean, «Los amores de don Luis y doña Clara: ¿esbozo de novela o episodio integrado?», en *Releyendo el «Quijote» cuatrocientos años después*, ed. Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle /Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 25-35.

Canavaggio, Jean, *Don Quijote del libro al mito*, Madrid, Espasa, 2006.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, *Ínsula*, 1949.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de los «Trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Gredos, 1975.

Castro, Américo, *España en su historia*, México, FCE, 1948.

Castro, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid/Barcelona, Alfaguara, 1966.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, nueva edición ampliada, Barcelona, Noguer, 1972.

Castro, Guillén de, *Obras dramáticas*, ed. Eduardo Juliá Martinez, Madrid, Real Academia Española, 1926.

Céard, Jean, *La nature et les prodiges*, París, Droz, 1996.

Cervantès, Miguel de, *Numance, tragédie* [...] traduite en prose par Esménard, précédée d'une notice biographique, en *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, Paris, t. XVI, 1823.

Cervantes, Miguel de, *Théâtre* [...] traduit pour la première fois de l'espagnol en français par Alphonse Royer, Paris, Michel Lévy frères, 1862.

Cervantes, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Narcisco Díaz de Benjumea, Barcelona, Montaner y Simón, 1884.

Cervantes, Miguel de, *Comedias y entremeses*, vol.VI (Introducción), ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Gráficas reunidas, 1922.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1947, 10 vols.

Cervantes, Miguel de, *Obras dramáticas*, ed. Francisco Ynduráin, BAE, t. CLVI, Madrid, 1962.

Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan-Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1969.

Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1971.

Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1974.

Cervantes, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, edición facsímil de la primera edición de 1615, Madrid, Real Academia Española, 1984.

Cervantes, Miguel de, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1989.

Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995.

Cervantes, Miguel de, *Obras completas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999.

Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero, Madrid, Cátedra, 2001.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2005.

Chaves, Cristóbal de, *Relación de la cárcel de Sevilla*, ed. José Esteban, Madrid, Clásicos El Árbol, 1983.

Chevalier, Maxime, «*El Cautivo* entre cuento y novela», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 1983, pp. 403-411.

Chevalier, Maxime, «Proverbes, contes folkloriques et historiettes traditionnelles dans les œuvres des humanistes parémiologues», en *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. Augustin Redondo, Paris, J. Vrin, 1979, pp. 105-118.

Close, Anthony, «Don Quixote's love for Dulcinea. A study in cervantine irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, 1973, pp. 237-255.

Close, Anthony, «Don Quixote as a burlesque hero: a reconstructed eighteenth century view», *Forum*, 9, 1974, pp. 365-377.

Close, Anthony, *The Romantic Approach to «Don Quixote». A critical history of the Romantic Tradition in* Quixote *Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

Close, Anthony, «La crítica del *Quijote* desde 1925 hasta ahora», en *Cervantes*, ed. Claudio Guillén, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 310-333.

Close, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford University Press, 2001.

Close, Anthony, «Las interpretaciones del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2005a, vol. I, pp. CLXXXIX-CXCI.

Close, Anthony, «Cervantes: Pensamiento, Personalidad, Cultura», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Instituto Cervantes/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2005b, vol. I, pp. LXXIII-XCIV.

Close, Anthony, *La concepción romántica del «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2005c.

Close, Anthony, «Sur le sens et la signification de *Don Quichotte*», *Europe*, 979-980, 2010, pp. 61-75.
Combet, Louis, «Del libro al mito, o la cuarta salida de don Quijote», *Ínsula*, 538, 1991, pp. 11-15.
Combet, Louis, *Cervantès et les incertitudes du désir*, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
Cotarelo Valledor, Armando, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1915.
Cotarelo Valledor, Armando, «Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido», *Boletín de la Real Academia Española*, 27, 1947-1948, pp. 61-77.
Cotarelo y Mori, Emilio, *Los puntos oscuros en la vida de Cervantes*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, *Bibliotecas y Museos*, 1916.
Delumeau, Jean, *Rome au XVIe siècle*, París, Hachette, 1975.
Deutsch, Hélène, «Don Quichotte et don-quichottisme», *La Psychanalyse des Névroses*, Paris, Payot, 1970, pp. 188-193.
Domínguez Ortiz, Antonio, *Los judeoconversos en la España moderna*, Madrid, MAPFRE, 1991.
Domínguez Ortiz, Antonio, «La España del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Instituto Cervantes/Círculo de Lectores/ Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2005, vol. I, pp. XCV-CXIV.
Egido, Aurora, «Las voces del *Persiles*», en *«¡Bon compaño, jura Di!»: El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, eds. Caroline Schmauser y Monika Walter, Berlin, Vervuert/Iberoamericana, 1998, pp. 107-133.
Eisenberg, Daniel, «Las *Semanas del jardín*» de Miguel de *Cervantes*, Salamanca, Diputación provincial, 1988.
Eisenberg, Daniel, «Cervantes autor de la *Topografía e Historia general de Argel* publicada por Diego de Haedo», *Cervantes*, 16, 1996, pp. 32-53.
El Saffar, Ruth y De Armas Wilson, Diana, *Quixotic Desire: Psychoanalytical Perspectives on Cervantes*, Ithaca/London, Cornell University, 1993.
Fajardo, Salvador J., «Don Quijote wins by a nose», *Hispanic Review*, 79, 2002, pp.191-205.
Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
Forcione, Alban K., *Cervantes' Christian Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
Forcione, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
Foucault, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1979.
Fresne-Canaye, Philippe du, *Voyage du Levant (1573), publié et annoté par M. H. Hauser*, Paris, E. Leroux, 1897.

Friedman, Edward H., «Reseña de *Cervantès dramaturge*», *Bulletin of the Comediantes*, 31, 1979, pp. 145-147.
Ganivet, Ángel, *Idearium español*, Madrid, V. Sánchez, 1906.
Garcés, María Antonia, *Cervantes in Algiers. A Captive's Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
García Cárcel, Ricardo, *La Leyenda negra. Historia y opinión*, Barcelona, Alianza Editorial, 1992.
García Chichester, Ana, «Don Quijote y Sancho en el Toboso: superstición y simbolismo», *Cervantes*, 2, 1983, pp. 121-133.
García Gisbert, José, *Cervantes y la melancolía*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1997.
García López, Jorge, «Prólogo» a *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. XLI-CX.
Garcia-Posada, Miguel, «El episodio quijotesco de los galeotes: ambigüedad lingüística y significación», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 197-207.
Garrote Pérez, Francisco, «Universo supersticioso cervantino; su materialización y función poética», en *Cervantes, su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 59-74.
Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
Girón Alconchel, José Luis, «Las ideas lingüísticas de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 28, 1990, pp. 23-33.
Givanel y Mas, Juan, *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Madrid, Plus Ultra, 1946.
Gómez Sánchez-Molero, José Luis, *La «Epístola a Mateo Vázquez». Historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
Góngora y Argote, Luis de, *Obras completas*, ed. Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1961.
González de Amezúa, Agustín, *Cervantes creador* de *la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956, 2 vols.
González de Cellorigo, Martín, *Memorial de la politica necessaria, y vtil restauracion à la republica de España,* [...] *dirigido al rey don Philippe III...*, Valladolid, Iuan de Bostillo, 1600.
Grupo ProLope, «El Lope de 1604», en *Lope en 1604*, ed. Alberto Blecua y Guillermo Serés, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Filologia Espanyola/Prolope/Editorial Milenio, 2004, pp. 11-19.
Guillén, Claudio, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *El Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 197-211.
Haedo, Diego de, *Topographia e historia general de Argel*, Valladolid, Diego Fernández de Córdova y Oviedo, 1612.

Haedo, Diego de, *Topographía e historia general de Argel*, ed. Ignacio Bauer y Landauer, Madrid, Sociedad de Biliófilos españoles, 1927, 3 vols.

Hay, Denis, *Polydore Vergil, Renaissance historian and man of letters*, Londres, Oxford University Press, 1952.

Hazard, Paul, *«Don Quichotte» de Cervantès. Étude et analyse*, Paris, Mellottée, 1931.

Hegyi, Ottmar, *Cervantes and the Turks: Historical Reality versus Literary Fiction in* «*La Gran Sultana*» and «*El amante liberal*», Newark, Juan de la Cuesta, 1992.

Herrero García, Miguel, *Estimaciones literarias del siglo XVII,* Madrid, Voluntad, 1930.

Herrero García, Miguel, «Casos cervantinos que tocan a Madrid», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, 20, 1951, pp. 3-55.

Huerta Calvo, Javier, «Descubrimiento de un dramaturgo», *Revista de Literatura*, 42, 1979, pp. 193-210.

Iffland, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001.

Infantes, Víctor, «De *Officinas* y *Polyantheas*: los diccionarios secretos del Siglo de Oro», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 243-257.

Johnson, Caroll B., «El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda. Lope de Vega y Cervantes», *Cuadernos de Filología*, 3, 1981, pp. 247-259.

Johnson, Carroll B., *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quijote*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California, 1988.

Joly, Monique, «Reseña de *Cervantès dramaturge*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28, 1979, pp. 418-425.

Joly, Monique, «Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas», *Criticón*, 16, 1981, pp. 7-45.

José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

Kamen, Henry, *Felipe de España*, Madrid, Siglo XXI, 1997.

Kanellos, Nicholas, «The Antisemitism of Cervantes' *Los baños de Argel* and *La gran sultana*», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1975, pp. 48-52.

Lafuente Ferrari, Emilio, *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid, Dossat, 1948.

Latassa Navarro, Fernando, *La Galera española*, Madrid, 1965.

Leiris, Michel, «Lettre», *Cahiers Renaud- Barrault*, 51, 1965, pp. 42-43.

Leiris, Michel, *Journal*, Paris, Gallimard, 1992.

Levin, Harry, «Cervantes, el Quijotismo y la posteridad», en *Suma Cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1975, pp. 377-396.

López Pinciano, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 vols.

Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Maestro, Jesús, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2000.

Malgat, Gérard, *Max Aub et la France ou l'espoir trahi*, Tesis doctoral dirigida por Jacques Maurice y defendida en 2002 en Paris X-Nanterre.

Maravall, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el* Quijote, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.

Marín, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto/México, De Andrea, 1958.

Marín, Diego, *Uso y función de la versificación en Lope de Vega*, Valencia, Hispanófila, 1962.

Márquez Villanueva, Francisco, «Don Francisco Zapata o el sentido de una fuente cervantina», *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 109-182.

Márquez Villanueva, Francisco, «El morisco Ricote y la hispana razón de Estado», *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975a, pp. 229-335.

Márquez Villanueva, Francisco, «Leandra, Zoraida y sus fuentes francoitalianas», *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975b, pp. 92-146.

Márquez Villanueva, Francisco, «El caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja», *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975c, pp. 147-227.

Márquez Villanueva, Francisco, «Reseña de *Cervantès dramaturge*», *Bulletin hispanique*, 82, 1980, pp. 500-504.

Márquez Villanueva, Francisco, «Literatura bufonesca o del "loco"», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 1985-1986, pp. 501-528.

Márquez Villanueva, Francisco, «Sobre el aspecto religioso de *La Galatea*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Nápoles, 1995, pp. 181-196.

Márquez Villanueva, Francisco, «La cuestión del judaísmo de Cervantes», en *Don Quijote en el reino de la fantasía. Realidad y ficción en el universo mental y biográfico de Cervantes*, ed. Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2004, pp. 51-74.

Márquez Villanueva, Francisco, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*, Barcelona, Bellaterra, 2010.

Marrast, Robert, *Miguel de Cervantès dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957.

Martín Jiménez, Alfonso, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2001.

Martínez López, Emilio, «Erotismo y ejemplaridad en *El Viejo celoso* de Cervantes» en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, eds. Luce López Baralt y Francisco Márquez Villanueva, México DF, El Colegio de México, 1995, pp. 335-385.

Masson, André, «*Numance*. Souvenirs», *Cahiers Renaud-Barrault*, 7, 1954, pp. 59-61.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la Novela*, Madrid, NBAE, Bailly/Baillière, 1905-1915, 4 vols.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», en *San Isidoro, Cervantes y otros estudios*, Buenos Aires/México, Austral, 1947, pp. 75-114.

Meregalli, Franco, «Aproximaciones al teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 60, 1980, pp. 429-442.

Mignon, Paul-Louis, *Barrault*, Paris, Éditions du Rocher, 1999.

Moner, Michel, *Cervantes: Deux Thèmes majeurs (L'Amour, Les Armes et les Lettres),* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.

Moner, Michel, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.

Moner, Michel, «Cervantes y la traducción», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 1990, pp. 513-524.

Monleón, José, *Miguel de Cervantes. Los baños de Argel: Un trabajo teatral de Francisco Nieva*, Colección Libro-Documento, I, Madrid, Centro Dramático Nacional, 1981.

Montero Reguera, José, «¿Una nueva obra teatral cervantina? Notas en torno a una reciente atribución», *Anales Cervantinos*, 33, 1995-1997, pp. 355-366.

Morales, *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*, ed. Jean Canavaggio, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1969.

Morby, Edwin S., *The plays of Juan de la Cueva*, Berkeley, University of Berkeley, 1936.

Murillo, Luis A., *A Critical Introduction to «Don Quixote»*, New York, Peter Lang, 1988.

Oleza, Joan, «El teatro clásico español: metamorfosis de una historia», *Diablotexto*, 6, 2002, pp. 127-164.

Oliver Asín, Jaime, «La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 27, 1947-1948, pp. 245-339.

Olmos García, Francisco, «Acotaciones a los episodios de los galeotes, o las violencias del Estado contra los individuos como fundamento de derecho», *Papeles de Son Armadans*, 224, 1978, pp. 5-28.

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Osterc, Ludovik, *El pensamiento social y político del* Quijote*,* México, De Andrea, 1963.

Parker, Geoffrey, *Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Pascual, José Antonio, «Los registros lingüísticos del *Quijote*», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. del IV Centenario, Real Academia Española/Asociación

de Academias de la Lengua Española, Barcelona, Alfaguara, 2004, pp. 1130-1138.

Paulson, Ronald, *Don Quixote in England. The Aesthetic of Laughter*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1998.

Pelorson, Jean-Marc, *Le Jaloux d'Estrémadure*, notice, Cervantès, *Nouvelles exemplaires, suivies de Persilès*, éd. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

Pelorson, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles», Anejos de Criticón*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

Pelorson, Jean-Marc, *Los «letrados» juristas castellanos bajo Felipe III. Investigaciones sobre su puesto en la sociedad, la cultura y el Estado*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2008.

Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, 2 vols.

Perez de Herrera, Cristóbal, *Amparo de pobres*, ed. Michel Cavillac, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos cervantinos*, Madrid, Imp. de Fortanet, vol. I, 1897.

Pérez, Joseph, «L'humanisme. Essai de définition», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. Luisa López Grigera y Augustin Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 345-360.

Pérez, Joseph, *L'Espagne de Philippe II*, Paris, Fayard, 1999.

Pillement, Georges, «Le brasier de *Numance*», *Cahiers Renaud Barrault*, 7, 1954, p. 63.

Pitollet, Camille, «La *Numance* au Théâtre Antoine», *Bulletin hispanique*, 39, 1937, pp. 405-410.

Poggi, Giulia, «Sancho, don Quijote y la liebre (*Quijote*, II, 73)», en *Le mappe nascoste di Cervantes*, ed. Carlos Romero, Treviso, Santi Quaranta, 2004, pp. 55-66.

Polidoro Vergilio, *De Prodigiis, libr. III, per Damiano Marassi fatti toscani*, Lyon, G, de Tourne, 1554.

Polydore Vergile, *De Prodigiis libri III*, Amsterdam, Elzevier, 1671.

Pope, Randolph D. «Especulaciones sobre el ajedrez, Sansón Carrasco y Don Quijote», *Anales Cervantino*s, 20, 1982, pp. 29-48.

Quevedo, Francisco de, *Obras completas. I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1964.

Requejo Carrió, Marie-Blanche, «Pérégrination et mystification: l'épisode des faux captifs (III, X)», en *Lectures d'une œuvre: «Los Trabajos de Persiles y Sigismunda»*, de *Cervante*s, ed. Jean-Pierre Sanchez, Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 203-218.

Rico, Francisco, *Historia y Crítica de la Literatura española*, vol. II, *Siglos de Oro: Renacimiento* (coord. Francisco López Estrada), Barcelona, Crítica, 1980.

Rico, Francisco, «Historia del texto», en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Instituto Cervantes/Círculo de Lectores, Barcelona, 2005a, vol. I, pp. CCXXI-CCLXXVI.

Rico, Francisco, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Universidad de Valladolid/Barcelona, Destino, 2005b.

Riley, Edward C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962 y Madrid, Taurus, 1966.

Riley, Edward C., «The *Pensamientos escondidos* and *Figuras morales* of Cervantes», *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 623-631.

Riley, Edward C., «Symbolism in *Don Quixote*, Part II, Chapter 73», *Bulletin of Hispanic Studies*, 3, 1979, pp. 161-173.

Riley, Edward C., *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 1990.

Riley, Edward C., «Tradición e innovación en la novela cervantina», *Cervantes*, 17.1, 1997, pp. 46-61.

Riley, Edward C, «¿Cómo era Pasamonte?», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 85-96.

Riley, Edward C., «Don Quijote, del texto a la imagen», *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 169-182.

Riquer, Martín de, *Aproximación al «Quijote»*, Barcelona, Teide, 1967.

Riquer, Martín de, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988.

Riquer, Martín de, *Cervantes en Barcelona*, Barcelona, Sirmio, 1989.

Riquer, Martín de, «Introducción» a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 1990.

Riquer, Martín de, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003.

Robert, Marthe, *L'ancien et le nouveau: de don Quichotte à Franz Kafka*, Paris, Grasset, 1963.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

Rodríguez Marín, Francisco, «Don Quijote en América en 1607», *Estudios cervantinos,* Madrid, Atlas, 1947a, pp. 573-596.

Rodríguez Marín, Francisco, «El capítulo de los galeotes», *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas, 1947b, pp. 139-152.

Romero, Carlos, prólogo a Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 2003.

Ruiz, Roberto, «Las "tres locuras" del licenciado Vidriera», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 1985-1986, pp. 839-847.

Russell, Peter E., «*Don Quijote* y la risa a carcajadas», *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978.

Saint-Amant, Marc-Antoine Girard, sieur de, *La Chambre du débauché*, en *Œuvres*, éd. Jacques Bailbé, Paris, Didier, 1971, vol. I, p. 220.

Salazar Rincón, Javier, *El escritor y su entorno. Cervantes y la Corte de Valladolid en 1605*, Junta de Castilla y León, Consejería de Turismo, 2006.

Sánchez, Alberto, «Reseña de *Cervantès dramaturge*», *Anales cervantinos*, 16, 1977, pp. 268-277.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, «Isotopie del viaggio in Cervantes», en *Il viagggio e le letterature ispaniche*, Atti della Tavola Rotonda, Napoli 12 e 13 dicembre 1996, ed. Vito Galeoto, Nápoles, L'Orientale Editrice, 1998, pp. 57-73.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, *I fantasmi di Cervantes*, Milano, Mimesis Iberica, 2002.

Sermain, Jean-Paul, *Don Quichotte. Cervantès*, Paris, Ellipses, 1998.

Sevilla y Solanas, Francisco, *Historia penitenciaria española (la galera)*, Segovia, Tipográfico de «El Adelantado de Segovia», 1917.

Sliwa, Krzysztov, *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*, Pamplona, Eunsa, 1999.

Sola, Emilio y de la Peña, José F., *Cervantes y la Berbería*, Madrid-México, FCE, 1995.

Spitzer, Leo, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 161-225.

Stagg, Geoffrey, «The Refracted Image: Porras and Cervantes», *Cervantes*, 4. 2, 1984, pp. 139-153.

Stagg, Geoffrey, «The Curious Case of A Suspect Epistle», *Cervantes*, 23.1, 2003, pp. 201-214.

Syverson-Stork, Jill, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of «Don Quixote»*. Valencia, Albatros/Hispanófila, 1986.

Tomas y Valiente, Francisco, *El derecho penal de la Monarquía absoluta (Siglos XVI, XVII, XVIII)*, Madrid, Tecnos, 1969.

Torres Lanzas, Pedro (ed.), *Información de Miguel de Cervantes, de lo que ha servido a S.M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel*…, Madrid, El Árbol, 1981.

Torres Monreal, Francisco, «Cervantes en el teatro francés (1935-1965)», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su Centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, t. II, pp. 605-646.

Trueblood, Alan S., «La risa en el *Quijote* y la risa de don Quijote», *Letters and Spirit in Hispanic Writers. Renaissance to Civil War. Selected Essays*, Londres, Tamesis Books, 1988, pp. 65-82.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982.

Unamuno, Miguel de, «Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*», *Ensayos*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1951.

Unamuno, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro, Madrid, Cátedra, 1988.

Urbina, Eduardo, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, Anthropos, 1991.

Vega Carpio, Lope de, *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, Clásicos Hispánicos, Madrid, CSIC, 1971.

Velázquez de Velasco, Alfonso, *El celoso*, ed. Jesús Sepúlveda, Roma, Bulzoni, 2000.

Vilanova, Antonio, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.

Vilar, Pierre, «Don Quichotte et l'Espagne de 1600: les fondements historiques d'un irréalisme», en *Cervantes-Sonderheft,* ed. Werner Bahner, Adalbert Dessau, Werner Krauss und Rita Schober, *Beitraege zur Romanischen Philologie*, 6, 1967, pp. 207-216.

Vilar, Pierre, «El tiempo del *Quijote*», en *El «Quijote» de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid, Taurus, 1989, pp. 7-29.

Wardropper, Bruce W., «Ambiguity in *El viejo celoso*», *Cervantes*, 1.1-2, 1981, pp. 19-27.

Weiss, Beno y Luis C. Pérez, *Los inventores de las cosas*, Pennsylvania State University, 1980.

Welsh, Alexander, *Reflections on the Hero as Quixote*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

Williamson, Edwin, «Romance and Realism in the *Quixote*», *Cervantes*, 2, 1982, pp. 53-58.

Williamson, Edwin, «Intención e invención in the *Quijote*», *Cervantes*, 8.1, 1988, pp. 7-22.

Williamson, Edwin, *El «Quijote» y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

Zilber, Éliane, *Cervantes, Lope de Vega et Calderón à Paris de 1898 à 1946*, mémoire présenté pour le DES, Paris, Sorbonne, Institut d'Études Hispaniques, mai, 1962.

Zimic, Stanislav, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

Zimic, Stansilav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

Zimic, Stanislav, *Los cuentos y las novelas del «Quijote»*, Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 1998.

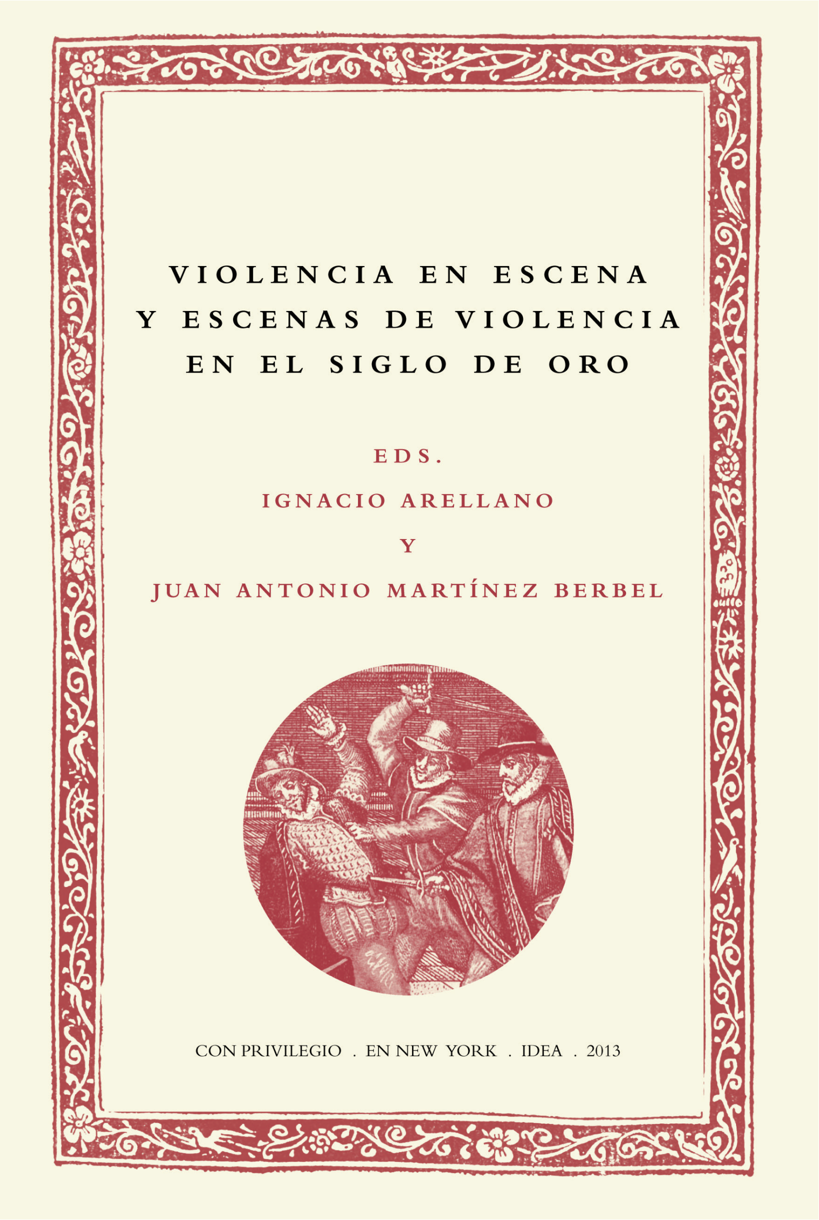
COLECCIÓN «BATIHOJA»

Volúmenes publicados

1. Francisco de Quevedo, *España defendida*, ed. de Victoriano Roncero, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-87-9.
2. Ignacio Arellano, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-84-8.
3. Lavinia Barone, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-85-5.
4. Pedrarias de Almesto, *Relación de la jornada de Omagua y El Dorado*, ed. de Álvaro Baraibar, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-88-6.
5. Joan Oleza, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-89-3.
6. Blanca López de Mariscal y Nancy Joe Dyer (eds.), *El sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-90-9.
7. Álvaro Baraibar, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna (eds.), *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-91-6.
8. Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, introd. de Enrica Cancelliere y ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-93-0.
9. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-92-3.
10. Francisco Santos, *Periquillo el de las gallineras*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-94-7.
11. Alejandra Soria Gutiérrez, *Retórica sacra en la Nueva España: introducción a la teoría y edición anotada de tres sermones sobre Santa Teresa*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-95-4.
12. Amparo Izquierdo Domingo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-96-1.

Solicitud de ejemplares:
Carlos Mata Induráin (Secretario de la colección «Batihoja»), cmatain@unav.es

13. Fray Pedro Malón de Echaide, *La conversión de la Madalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-97-8.
14. Jean Canavaggio, *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-98-5.



Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-92-3 (Colección «Batihoja», 9).

FRANCISCO SANTOS

PERIQUILLO
EL DE LAS GALLINERAS

EDICIÓN DE
MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ

CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2013

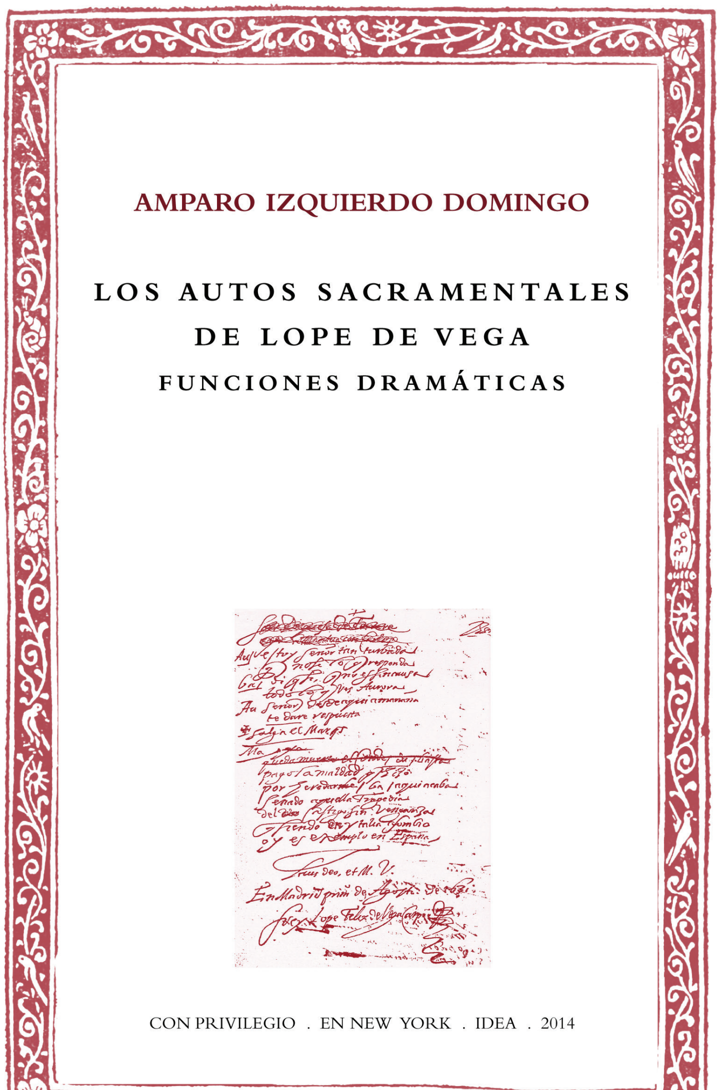
Francisco Santos, *Periquillo el de las gallineras*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-94-7 (Colección «Batihoja», 10).

ALEJANDRA SORIA

RETÓRICA SACRA EN LA NUEVA ESPAÑA

CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2014

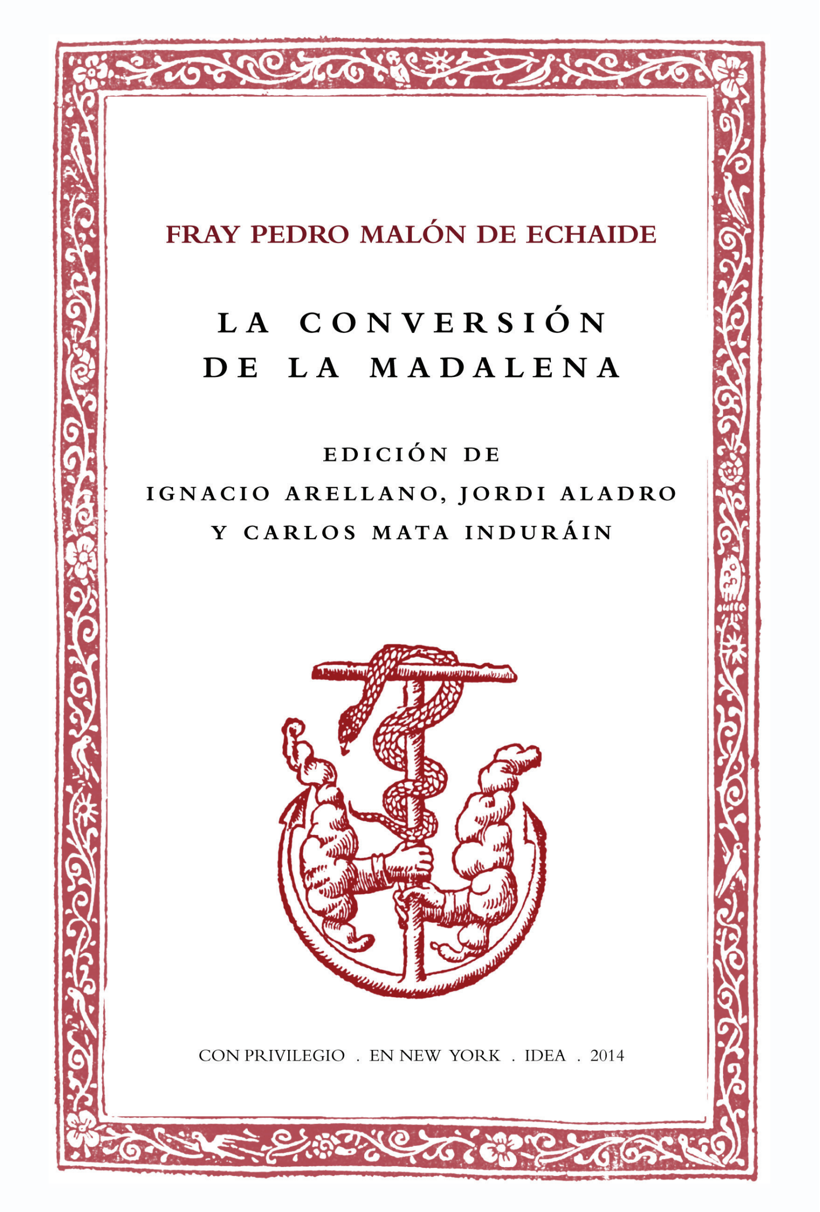
Alejandra Soria Gutiérrez, *Retórica sacra en la Nueva España: introducción a la teoría y edición anotada de tres sermones sobre Santa Teresa*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-95-4 (Colección «Batihoja», 11).


AMPARO IZQUIERDO DOMINGO

LOS AUTOS SACRAMENTALES
DE LOPE DE VEGA
FUNCIONES DRAMÁTICAS

CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2014

Amparo Izquierdo Domingo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-96-1 (Colección «Batihoja», 12).



FRAY PEDRO MALÓN DE ECHAIDE

LA CONVERSIÓN
DE LA MADALENA

EDICIÓN DE
IGNACIO ARELLANO, JORDI ALADRO
Y CARLOS MATA INDURÁIN

CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2014

Fray Pedro Malón de Echaide, *La conversión de la Madalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-97-8 (Colección «Batihoja», 13).

Colección Batihoja

Retornos a Cervantes recoge diez y nueve estudios elaborados en lo esencial desde el comienzo de este siglo hasta la víspera de las sucesivas conmemoraciones que concluirán en 2017 con el cuarto centenario del *Persiles*. Repartida en cinco apartados —Cervantes en su vivir, El teatro, Las *Novelas ejemplares*, El *Quijote*, El *Persiles*—, esta recopilación se cierra, a modo de epílogo, con una aproximación al humanismo del escritor.

Jean Canavaggio, catedrático emérito de la Universidad de París Ouest Nanterre, ha sido director de la Casa de Velázquez de 1996 a 2001. Entre sus contribuciones cervantinas pueden mencionarse *Cervantes* (1987), *Cervantes entre vida y creación* (2000) y *Don Quijote del libro al mito* (2006). Colaborador de la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico, ha coordinado una traducción francesa de las *Obras* de Cervantes, publicada en 2001 en la Bibliothèque de la Pléiade.

IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares